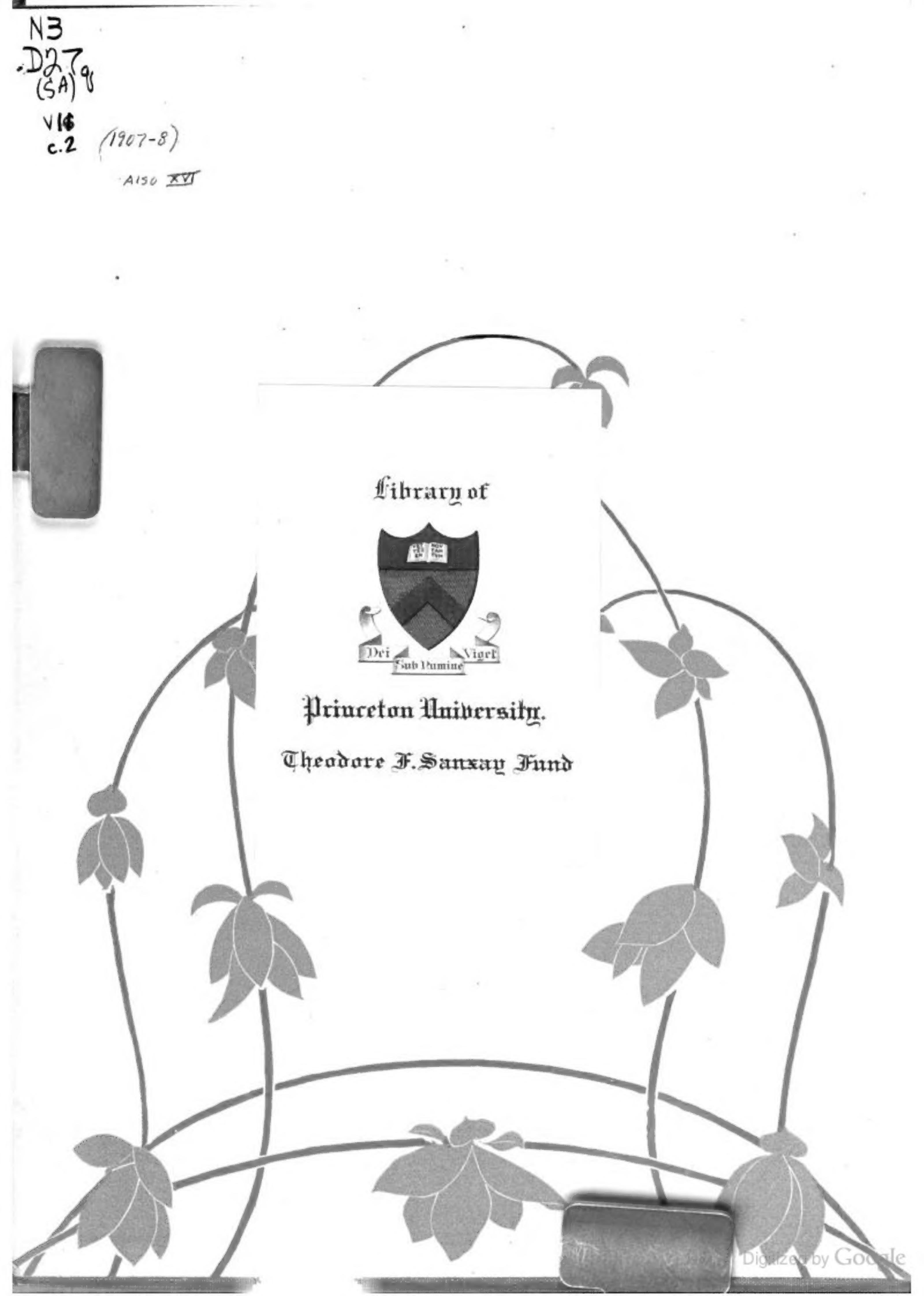


DEKORATIVE KUNST

SECHZEHNTER BAND

F. Bruckmann, A.-G. München,


Library of
Dei Sub Numine Viget
Princeton University.
Theodore F. Sanxay Fund




EX LIBRIS
ELSE THIEME

DEKORATIVE KUNST
EINE ILLUSTRIERTE
ZEITSCHRIFT FÜR
ANGEWANDTE KUNST
BAND XVI * * * * * * *

Druck von F. Bruckmann A.-G., München

DEKORATIVE KUNST

ILLUSTRIERTE ZEITSCHRIFT
FÜR ANGEWANDTE KUNST
HERAUSGEBER: H. BRUCKMANN
MÜNCHEN BAND XVI

F. BRUCKMANN A.-G.
MÜNCHEN 1908

INHALTS-VERZEICHNIS

Textbeiträge.

Seite

Orts-Register

Namen-Verzeichnis.*)

*) In diesem Verzeichnis sind nur die Personen aufgeführt, über welche im Text etwas Wesentliches gesagt ist.

Abbildungen.

ABBILDUNGEN — BESPROCHENE BÜCHER — BEILAGEN

Besprochene Bücher.

Beilagen.

Sach-Register.



HANS BEATUS WIELAND-MÜNCHEN HAUS HENKELL: TREPPENAUFGANG DER HALLE

DAS HAUS HENKELL IN [illegible]

In der Art zu wohnen zeigt sich vielleicht am deutlichsten der Kulturstand eines Volkes, und es ist durchaus bezeichnend [illegible] die zweite Hälfte des verflossenen Jahrhunderts, daß man dem Äußeren des Wohnhauses [illegible] übertriebene Wichtigkeit beimaß und die Gestaltung des Inneren, die Gesamt-Anlage im einzelnen und im Verhältnis zur Umgebung beinahe ganz vernachlässigte. Da [illegible] der Bürger sich in der Nachahmung und Aneignung fürstlichen Prunkes [illegible], der aber unter ganz veränderten Verhältnissen und mit unzureichenden [illegible] Mitteln angestrebt wurde, und da diese [illegible]-Wünsche auch im Inneren der Wohnung überall hemmend und die gesunde Sachlichkeit störend zu Tage traten, so [illegible] recht abstoßendes Gemisch von äußerem [illegible] und [illegible] Putz und innerer [illegible] zustande. Mit dem Wiederhervortreten [illegible] bürgerlichen Schichten erlangten [illegible] Städte vermehrte Bedeutung, die neuen [illegible]kehrsmittel erlaubten einen bequemen W[illegible] des Ortes, die Bodenpreise wuchsen au[illegible]ordentlich, ohne daß der Staat oder die [illegible]meinwesen in die Besitzverhältnisse der einzelnen eingriffen, und so kam es, daß, bei uns in Deutschland wenigstens, das [illegible], hoch und eng gebaute Miethaus mit seinen einzelnen Stockwerkwohnungen die durchaus überwiegende Form des Wohnhauses überhaupt wurde und man seine schlechten und [illegible] Gewohnheiten [illegible] auch auf die ländlichen und [illegible] Haushaltungen übertrug.

Viel günstiger haben sich in England diese Verhältnisse gestaltet, das auch in den Fragen der Wohnkultur, wie auf so vielen anderen Gebieten der Lebensformung, eine [illegible] hohe Stufe einnimmt. Mancherlei Umstände haben dazu beigetragen, daß die Dinge hier eine so gesunde und [illegible]werte Entwicklung [illegible]. Durch kluge Gesetze sind die Geschäfte mit Grund und Boden sehr erschwert, so daß der Besitz eines eigenen Hauses auch den wirtschaftlich schwächeren Schichten möglich ist. Auch in den Städten hat das Miethaus deshalb nie festen [illegible] fassen können, und seine [illegible] Wirkungen sind ausgeblieben. [illegible] die allgemeine günstigere Lebenshaltung [illegible] und [illegible]

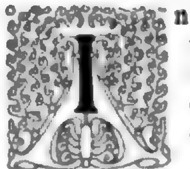
[illegible] den Eigentümer [illegible] sind, und [illegible] [illegible]*) Bes[illegible] Eigenhaus, [illegible] langsame Abkehr [illegible] zu bemerken ist, die [illegible] zeigt. Bei dem englischen Landhause, das wohl die höchste bisher erreichte Stufe der Wohnkultur bezeichnet, ist alles so [illegible] gut und einwandfrei gelöst, daß für diesen bestimmten Zweck eine bessere Lösung kaum zu finden ist. Es steht eine so hohe Kultur[illegible] [illegible] zu schwer [illegible] Formen und Einrich[illegible] [illegible] jedenfalls [illegible]

[illegible] in Deutschland [illegible] wurde, [illegible] nung von [illegible] Wichtigkeit [illegible] gute und [illegible] Benutzbarkeit.

Die Ansätze [illegible] Besseren in den Wohnhäusern sind [illegible] bei uns in Deutschland noch sehr [illegible] zu erkennen, und [illegible] [illegible] möglich [illegible]



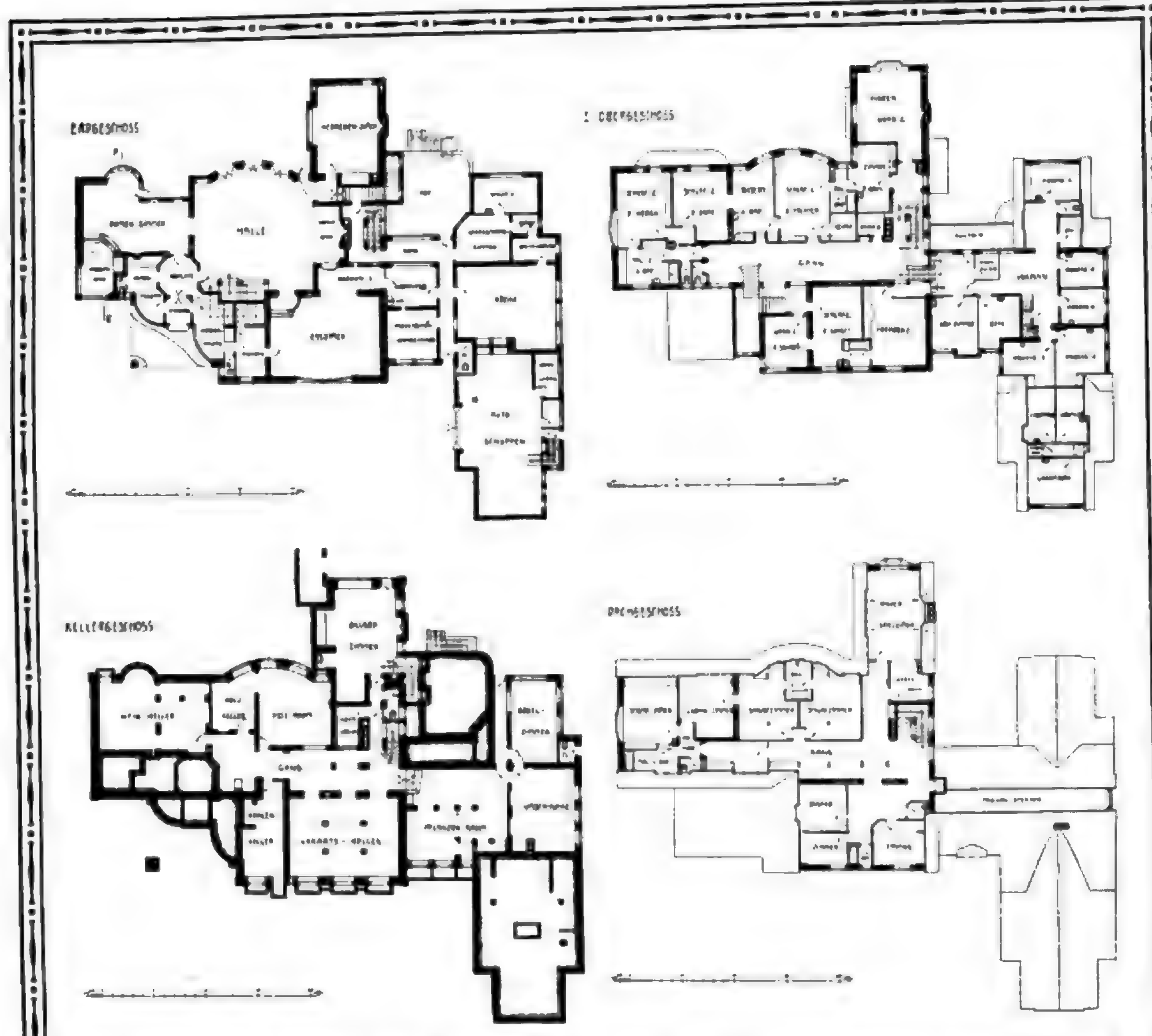
DAS HAUS HENKELL IN WIESBADEN

n der Art zu wohnen zeigt sich vielleicht am deutlichsten der Kulturstand eines Volkes, und es ist durchaus bezeichnend für die zweite Hälfte des verflossenen Jahrhunderts, daß man dem Aeußeren des Wohnhauses eine völlig übertriebene Wichtigkeit beimaß und die Gestaltung des Inneren, die Gesamt-Anlage im einzelnen und im Verhältnis zur Umgebung beinahe ganz vernachlässigte. Da überdies der Bürger sich in der Nachahmung und Aneignung fürstlichen Prunkes gefiel, der aber unter ganz veränderten Verhältnissen und mit unzureichenden und unwahren Mitteln angestrebt wurde, und da diese Emporkömmlings-Wünsche auch im Inneren der Wohnung überall hemmend und die gesunde Sachlichkeit störend zu tage traten, so kam ein recht abstoßendes Gemisch von äußerlich hohlem und lächerlichem Putz und innerer Barbarei zustande. Mit dem Wiederhervortreten der bürgerlichen Schichten erlangten auch die Städte vermehrte Bedeutung, die neuen Verkehrsmittel erlaubten einen bequemen Wechsel des Ortes, die Bodenpreise wuchsen außerordentlich, ohne daß der Staat oder die Gemeinwesen in die Besitzverhältnisse der einzelnen eingriffen, und so kam es, daß, bei uns in Deutschland wenigstens, das städtische, hoch und eng gebaute Miethaus mit seinen einzelnen Stockwerkwohnungen die durchaus überwiegende Form des Wohnhauses überhaupt wurde und man seine schlechten und so überaus mangelhaften Gepflogenheiten gedankenlos auch auf die ländlichen und vorstädtischen Hausbauten übertrug.

Viel günstiger haben sich in England diese Verhältnisse gestaltet, das auch in den Fragen der Wohnkultur, wie auf so vielen anderen Gebieten der Lebensformung, eine außerordentlich hohe Stufe einnimmt. Mancherlei Umstände haben dazu beigetragen, daß die Dinge hier eine so gesunde und beneidenswerte Entwicklung zeigen. Durch kluge Gesetze sind die Geschäfte mit Grund und Boden sehr erschwert, so daß der Besitz eines eigenen Hauses auch den wirtschaftlich schwächeren Schichten möglich ist. Auch in den Städten hat das Miethaus deshalb nie festen Fuß fassen können, und seine unheilvollen Wirkungen sind ausgeblieben. Dazu kommt, daß die allgemeine günstigere Lebenshaltung zu einer behaglicheren und wohlanständigeren Ausgestaltung der Wohnung führte, und daß ein dem englischen Leben überhaupt eigenes Festhalten an alten überkommenen Gütern von vornherein einen gesunden Weg wies. In jüngster Zeit hat vor allem MUTHESIUS immer wieder auf diese englischen Wohnformen hingewiesen und gezeigt, wie sie aus den sachlichen Bedürfnissen des Lebens und den Eigentümlichkeiten der Volksart gewachsen sind, und wieviel wir aus ihnen lernen können.*) Besonders ist es das englische ländliche Eigenhaus, das heute, wo auch bei uns eine langsame Abkehr vom Miet-Stockwerkhause zu bemerken ist, die Blicke auf sich zieht. Bei dem englischen Landhause, das wohl die höchste bisher erreichte Stufe der Wohnkultur bezeichnet, ist alles so sachlich gut und einwandfrei gelöst, daß für diesen bestimmten Zweck eine bessere Lösung kaum zu finden ist. Es stellt eine so hohe Kulturleistung dar, daß man sich nicht zu scheuen braucht, viele seiner Formen und Einrichtungen einfach zu übernehmen. Jedenfalls würde man dadurch den eigentlichen Wohnhausbau in Deutschland außerordentlich fördern, während man sich doch nicht die Möglichkeit nimmt, den veränderten Bedürfnissen und der eigenen Volksweise gerecht zu werden. Und man würde auf einen Umstand besonders hingewiesen werden, der gerade in Deutschland fast außer Acht gelassen wurde, daß nichts für die menschliche Wohnung von gleicher Wichtigkeit ist, als ihre gute und bequeme Benutzbarkeit.

Die Ansätze zum Besseren in den Wohngewohnheiten sind freilich bei uns in Deutschland noch sehr bescheiden; aber sie sind doch zu erkennen, und das englische Vorbild hat zunächst bewirkt, daß für das Landhaus mit seinen nach allen Seiten freien Gestaltungsmöglichkeiten von dem Miethaus-Beispiel abgegangen, und daß der Grundriß nach dem tatsächlichen Bedürfnis gestaltet wurde. Dadurch ist schon außerordentlich viel gewonnen, sind die Grundlagen für die Gesundung des Wohnhausbaues gelegt; alle Fragen nach Einzelheiten und nach den äußeren Formen des Hauses sind dann nebensächlich, und man

*) Vgl. Landhaus und Garten. Beispiele neuzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten. Mit einleitendem Text herausgegeben von HERMANN MUTHESIUS. 500 Abbildungen und farbige Beilagen. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München. Preis in Leinen gebunden 12 Mark.



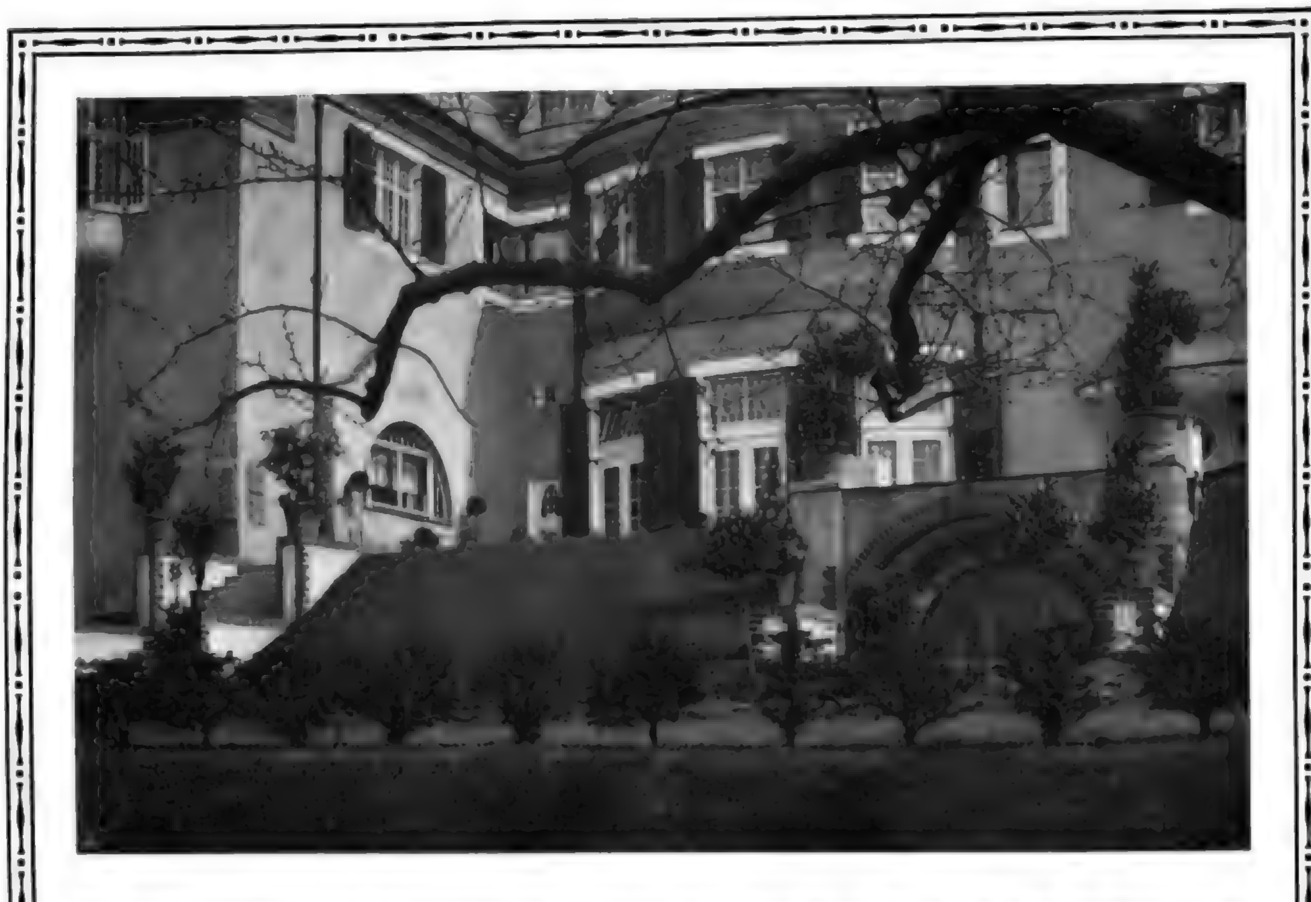
darf ihre Lösung getrost der Zeit überlassen. Ich meinesteils glaube, daß man für das deutsche ländliche Haus zu Formen, namentlich des Aeußeren, gelangen wird, die von den englischen nicht unwesentlich verschieden sind, und die aus der deutschen, bescheideneren Lebenshaltung, den Wetterverhältnissen des Landes, der andersgearteten Ueberlieferung sich ergeben. Und obwohl einzelne tüchtige und als Ganzes gelungene Leistungen, die eine ausgesprochen deutsche und selbständige Art zeigen, bei uns vorhanden sind, so fehlt der Bewegung doch immer noch der einheitliche Gedanke, der zu einer feststehenden Art, zu einem aus besonderen Bedürfnissen entsprungenen Stil führen könnte. So wird man eine innigere Anlehnung an die erprobten englischen Formen und Gebräuche durchaus verständlich finden und gutheißen müssen; und das um so mehr, da die englische Art Gestaltungen zeigt, die von persönlichen Liebhabereien frei eine so hervorragende Sachlichkeit und durch sie beinahe Allgemeingültigkeit haben.

Das Haus Henkell in Wiesbaden zeigt viel von diesen wohltätigen englischen Einflüssen, und es stimmt mit dem Wesen seines Besitzers, des Herrn Otto Henkell, durchaus überein, der als Mann von Welt eine hohe und bewußte Schätzung englischer Kultur hat. Es geht ihm, meine ich, wie so manchem von uns heute, die sich nicht nur zu ihren sachlichen Ergebnissen, sondern auch zu ihrem tieferen ethischen Sinn durch eine Art von Wahlverwandtschaft in freudiger Verehrung hingezogen fühlen, ohne daß sie fürchten brauchten, dadurch etwas von ihrem Eigenen aufgeben zu müssen. In dem Schweizer Maler Hans Beatus Wieland in München hat er einen Baumeister gefunden, der in allen wichtigen Fragen durchaus mit dem Bauherrn übereinstimmt, und aus diesem schönen Zusammenwirken ist eine ausgezeichnete Leistung



HANS BEATUS WIELAND-MÜNCHEN

HAUS HENKELL IN WIESBADEN: STRASZENSEITE





HAUS HENKELL AUS DEM GARTEN







HANS BEATUS WIELAND-MÜNCHEN

HAUS HENKELL IN WIESBADEN: GARTENSEITE

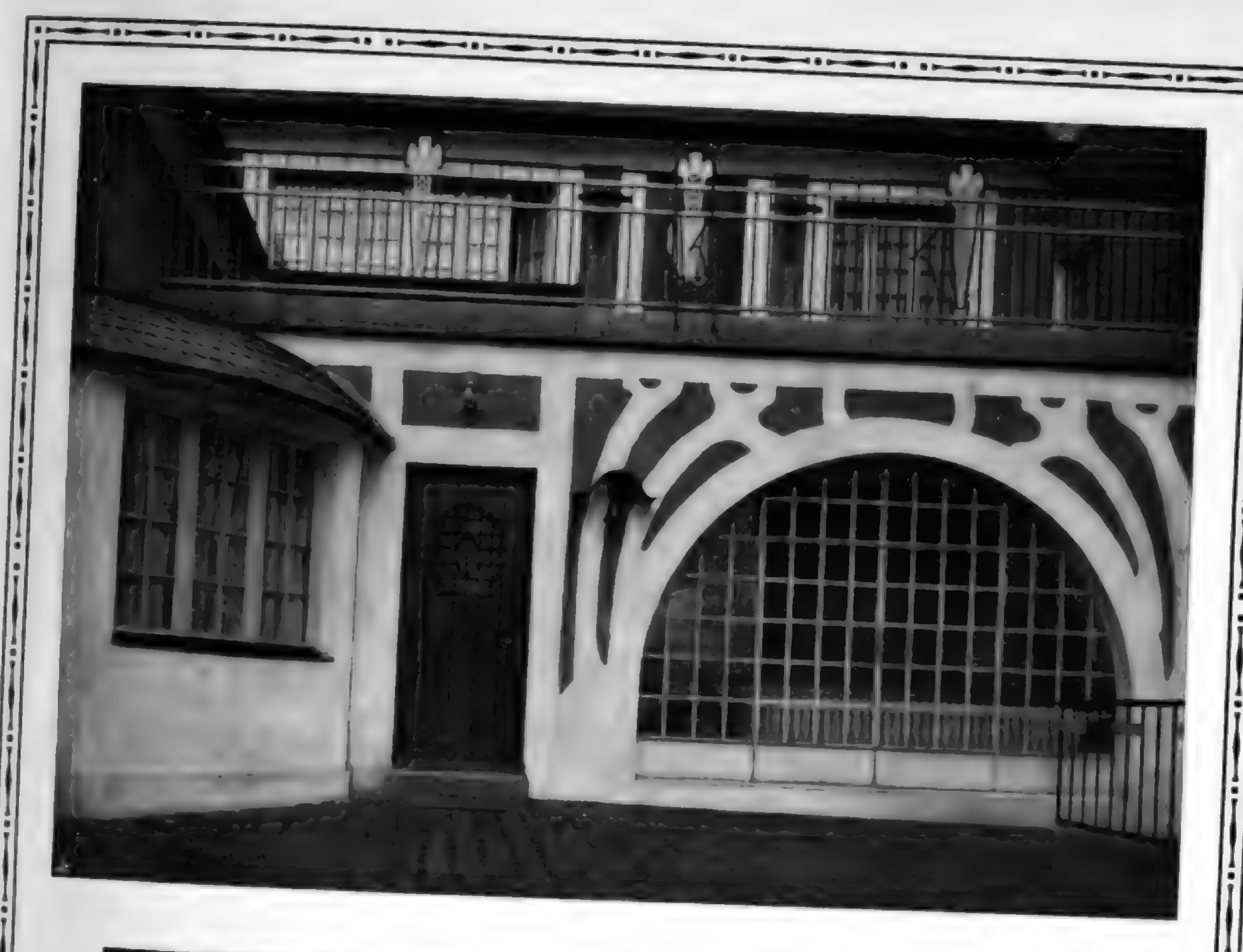


HANS BEATUS WIELAND, MÜNCHEN

HAUS HENKELL: SÜDWESTSEITE



OBEN: GESCHÜTZTER PLATZ AN DER GARTENSEITE UNTEN: UNTERFAHRT UND HAUPTEINGANG





OBEN: WIRTSCHAFTSHOF

UNTEN: BLICK IN DEN KELLER



OBEN: DIENSTGEBÄUDE UNTEN: TEEHÄUSCHEN IM GARTEN



HAUS HENKELL IN WIESBADEN



EINGANG UND WESTGIEBEL DES DIENSTGEBÄUDES





HAUS HENKELL • • OBEN: HAUSGANG IM OBERGESCHOSZ; UNTEN: AUFGANG ZUM DACHGESCHOSZ



KACHELN VOM KAMIN DER HALLE ●●● NACH ENTWÜRFEN VON HANS BEATUS WIELAND AUSGEFÜHRT VON A. BIGOT & CIE., PARIS

hervorgegangen. Den Baumeister, der eigentlich als Laie hier zum erstenmal an eine bauliche Aufgabe herantrat, hat bei der sachlichen Ausarbeitung in hervorragender Weise der Architekt JOSEPH HÖTZEL unterstützt. Wenn man weiß, wie innig Technik und Kunst gerade in der Architektur zusammengehören, wird man sein Verdienst nicht gering anschlagen.

Nach dem Wunsche des Bauherrn sollte das Haus durchaus bürgerliche Art zeigen, und es sollte neben seiner Bestimmung als Familienwohnung auch die Möglichkeit zu reicher Geselligkeit und Gastlichkeit bieten. Zu ebener Erde liegen die wenigen, außerordentlich großen Wohnräume, im ersten Stockwerk die Schlaf- und Kinderzimmer und im Dachgeschoß außer einer kleinen, für sich abgeschlossenen Wohnung die Gastzimmer. Die Wirtschafts- und Diensträume sind in einem besonderen Anbau untergebracht, der mit dem Hauptbau in bequemer Betriebsverbindung steht und auch äußerlich seine Sonderbestimmung zeigt. Die Mehrzahl der Räume ist nach der Gartenseite, und zwar nach Westen gerichtet, und diese Anordnung ist zum mindesten für die Schlafzimmer nicht günstig; aber für die Blickseite des hochgelegenen Hauses war der Westen die gegebene Richtung, weil man in ihr auf die zu Füßen liegende Stadt mit dem Bergzuge des Taunus dahinter eine wundervolle Ausschau hatte, und so mußte man auch die Schlafzimmer dorthin richten, wollte man dem Grundriß des ersten Stockwerks nicht Gewalt antun. Die günstige Südseite blieb somit fast ungenutzt, während sich an der Nordseite das Dienstgebäude vorlagert. Die ganze Anlage des Hauses baut sich auf das wichtigste, das Erdgeschoß auf, dessen Grundriß wieder durchaus aus dem Bedürfnis gewachsen ist, indem er mit der praktischen Benutzbarkeit eine ruhige und strenge Schönheit verbindet.

Durch die Haupteingangstür tritt man in einen kleinen Eingangsraum, an dem rechts und links die Ablegeräume für Damen und Herren liegen; weiter in einen streng gehaltenen, runden Vorplatz, von dem man unmittelbar in die große Halle gelangt. An diese Halle, als den wichtigsten Raum des Hauses, in dem das gesamte Leben zusammenfließt, sind drei andere große Räume angegliedert; nach der einen Seite, durch eine Schiebetür im Mauerbogen verbunden, das Damenzimmer, nach Osten zu das Eßzimmer und nach Westen, durch einen kleinen Vorraum ein wenig mehr abgetrennt, das Herrenzimmer. Mit sehr feinem Gefühl ist für Bewegung in den Decken- und Fußbodenhöhen gesorgt. Das Eßzimmer liegt um einige Stufen tiefer als die Halle und wirkt darum für sich sehr hoch, während dem Damenzimmer eine kleine erhöhte Arbeitsecke mit niedrig wirkender Decke angegliedert ist. Die Decke des Damenzimmers selbst wirkt wesentlich anders, wie die Balkendecke der Halle, weil bei ihm ein länglich rundes Kuppelgewölbe auf verhältnismäßig niedrige Wände aufgesetzt ist; das Eßzimmer hat ein großes, durchgehendes Tonnengewölbe und das Herrenzimmer eine aus Lang- und Quergewölben zusammengefügte Decke.

Von der Halle aus führt eine sehr geschickt angelegte und kräftig geformte Treppe, auf deren halber Höhe das niedrige Frühstückszimmer nach Osten zu eingebaut ist, in das Obergeschoß hinauf und mündet in einen breiten Gang, von dem aus sämtliche Zimmer zugänglich sind. Die Schlaf- und Kinderräume sind hier zu Gruppen vereinigt, so daß der Betrieb überaus bequem und ohne gegenseitige Störung möglich ist. Die Aufteilung der Westzimmer hat vielleicht etwas Gezwungenes dadurch erfahren, daß der Raum über der Halle mit der schönen gewölbten Aussenwand geteilt und so um seine beste Wirkung gekommen ist; aber diese Maßnahme hängt mit besonderen Wünschen der Besitzer zusammen und ist nicht dem Baumeister anzurechnen. Im Dach-





HANS BEATUS WIELAND-MÜNCHEN

HAUS HENKELL: HALLE MIT BLICK INS TREPPENHAUS

AUSFÜHRUNG DER HOLZARBEITEN: G. A. GERSTER, MAINZ, DER BELEUCHTUNGSKÖRPER: LOUIS BUSCH, MAINZ

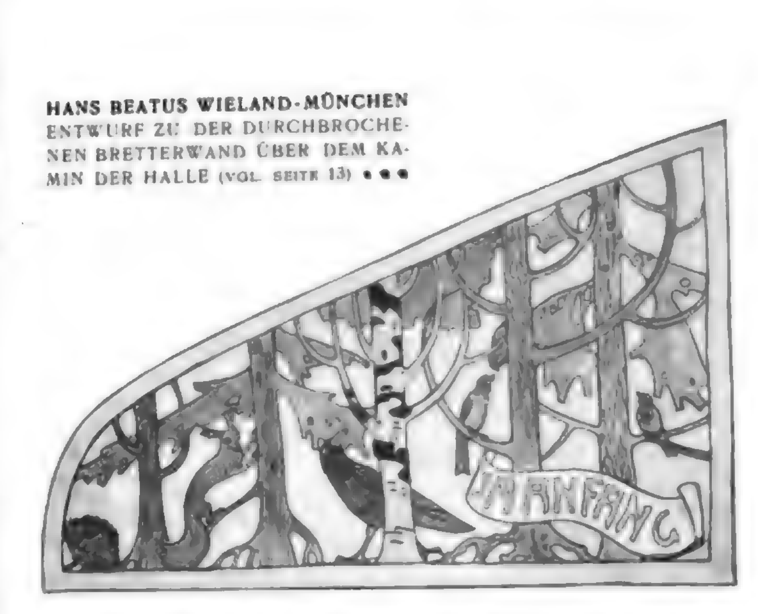


HANS BEATUS WIELAND-MÜNCHEN

HAUS HENKELL: KAMINECKE DER HALLE

AUSFÜHRUNG DES KAMINS: A. BIGOT & CIE., PARIS

HANS BEATUS WIELAND-MÜNCHEN
ENTWURF ZU DER DURCHBROCHENEN BRETTERWAND ÜBER DEM KAMIN DER HALLE (VGL. SEITE 13)





geschoß, das durch eine schmälere, nach dem Dienstgebäude zu gelegene Treppe zugänglich ist, wiederholt sich im allgemeinen die Grundrißanordnung des Obergeschosses. Das Haus ist in den Hauptteilen unterkellert und unterscheidet sich durch diese für unsere Boden- und Witterungsverhältnisse wünschenswerte Maßnahme von den englischen Gepflogenheiten. Die Räume des Kellers sind außerordentlich sachlich und gut gestaltet; nach Nordwest zu, wo das Gelände ausgeschachtet und zum Anwurf der Hausterrasse benutzt wurde, liegen ebenerdig zwei gut beleuchtete Wirtschaftsräume, und unter dem Herrenzimmer ist, ebenfalls ebenerdig und von ihm aus durch eine besondere Treppe zugänglich, ein Billardzimmer angeordnet.

Im Erdgeschoß des Dienstgebäudes liegt die große Küche mit ihren Nebenräumen, vom Eßzimmer durch einen Gang und eine Anrichte, also durch drei Türen getrennt, ein großer Auto-Schuppen, der sich nach dem Vorhof öffnet, und ein Dienstboten-Eß- und Wohnzimmer. Im Obergeschoß sind außer den einzelnen Dienstbotenzimmern, von denen die über dem Schuppen einen besonderen Aufgang haben, ein Nähzimmer und ein Putzraum untergebracht, die in bequemer Nähe zum Hauptbau liegen.

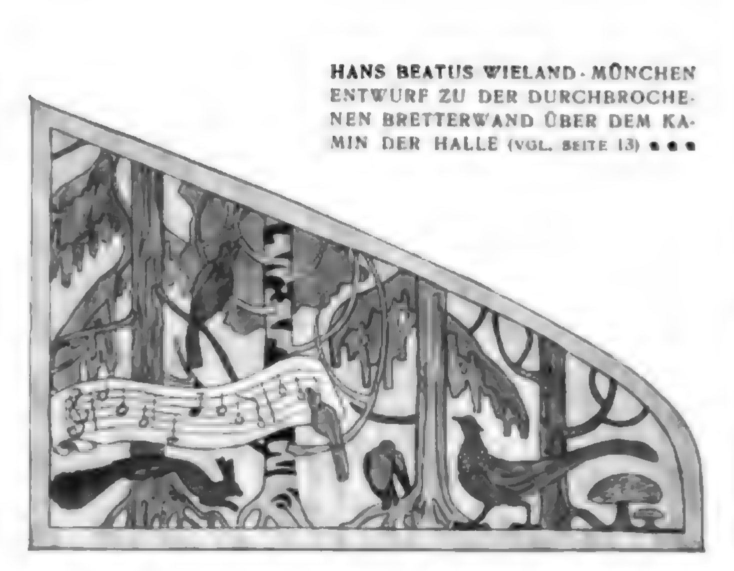
Es erübrigt, auf besondere Eigentümlichkeiten der einzelnen Hausräume hinzuweisen, die ja im allgemeinen durch die Abbildungen hinreichend verständlich gemacht werden.

Bei der Halle, die ungefähr quadratischen Grundriß hat, ist die Geschlossenheit als Raum sehr geschickt durch die Anordnung und die verschiedene Gestaltung der Ausgänge gewahrt worden. Besonders glücklich ist in diesem Sinne die Treppe angeordnet, die gewöhnlich eine große Gefahr für solchen Raum ist; ihre mächtigen eichenen Stützbalken und das kräftige Geländer schließen beinahe die Wand, ohne doch die feine rhythmische Bewegung ihrer Wendungen und das Leben auf ihnen zu verdecken. Das Licht dringt an der vorgewölbten Seite durch drei hohe Fenstertüren in den Raum, durch welche die Halle mit der Hausterrasse unmittelbar in Verbindung steht. Der Kaminplatz wirkt besonders behaglich durch seine heruntergezogene Decke, die den Raum sehr glücklich auch nach der Höhe gliedert und belebt. Von großer Schönheit sind die schlichten, laternenartigen Beleuchtungskörper, deren Gold auf der weißen Halle des Raumes leuchtet, und bei denen die Leitungsdrähte schmückend verwendet sind; durch die kreisförmige Anordnung des Ganzen und die fein geschwungenen Linien wird gleichzeitig ein anmutiger Rhythmus in die kräftig sachlichen Formen von Wänden und Decke gebracht.

Im anschließenden Damenzimmer herrschen warme grüne und gelbliche Töne vor. Es zeigt mit seinen beiden Ausbauten, der erhöhten Arbeitsecke und einem halbkreisförmigen Erker ungefähr die T-Form. Durch diese Anordnung und durch die niedrig wirkende Decke wird der rhythmische Gegensatz zur weiten und luftigen Halle aufs wirksamste betont. Das Mosaik an der Deckenwölbung ist für mein Gefühl reichlich regellos gestaltet; es wahrt aber dadurch vielleicht der Decke gerade ihre Leichtigkeit.

Das Eßzimmer, ein regelmäßiger, länglich





HANS BEATUS WIELAND · MÜNCHEN
ENTWURF ZU DER DURCHBROCHENEN BRETTERWAND ÜBER DEM KAMIN DER HALLE (VGL. SEITE 13)

viereckiger Raum mit einer mächtigen Lichtquelle, wirkt durch seine vornehme Ruhe; nur in dem nischenartigen Ausbau der inneren Anrichte wird die eine Wand unterbrochen, diese selbst aber dadurch für den Betrieb geschickt abgesondert. Die weiße Decke wölbt sich hier über dunkler Täfelung, von der in anmutigen, leichten Formen dunkelviolett beschleierte Beleuchtungskörper herabhängen. Das Herrenzimmer, dessen einziger Eingang von einem ausgesparten kleinen Vorplatz zugänglich ist, hat ebenfalls einen strengen und ruhigen Grundriß. Rings an den Wänden sind niedrige, ganz geschlossene Schränke angebracht, die zur Aufnahme der Bücher dienen. Durch diese Anordnung wird das streng Sachliche und Geordnete des Raumes wohl noch mehr betont, er entbehrt aber für mein Gefühl dadurch des lebensvollen, warmen Eindrucks, den ein Arbeitsraum gerade durch das Sichtbarmachen der Arbeits-Gegenstände haben kann.

Bei den Schlafzimmern ist überall besonderer Wert darauf gelegt, dem Staub möglichst geringe Flächen zu bieten; die Schränke sind deshalb größtenteils ganz in die Wände eingebaut. Vornehm und sachlich streng ist besonders die Einrichtung des Herren-Schlafzimmers, das nach WIELANDS Entwurf in dunklem Mahagoni mit glatten Messinggriffen ausgeführt ist. Ebenso zeigen die Bäder und Ankleideräume, wie die Wasch- und Kleiderablage-Räume an der Eintrittshalle ein durchaus sachliches Gepräge. Nach dem englischen Vorbilde handelte man hierbei meines Erachtens aus dem sehr richtigen Gefühl heraus, daß gerade für den Raum der körperlichen Pflege Schmuck oder gar Prunk am allerwenigsten passen. Auch die Gastzimmer sind in der Einrichtung überaus sachlich und hell gehalten und haben alle Bequemlichkeiten, ohne mit irgendwelchem Unnötigen beladen zu sein; die Dachschrägen sind geschickt für geräumige Wandschränke benutzt. Aehnlich sind die außerordentlich freundlichen Dienstbotenzimmer angeordnet und eingerichtet.

Bei der Ausstattung der Räume mit Möbeln hat vielfach ADALBERT NIEMEYER in seiner tüchtigen Art mitgewirkt. Hier und da sind alte Stücke verwendet, die ausgezeichnet in die neuen Formen passen, und man hat sich auch nicht gescheut, einzelne Gegenstände bewährten alten Mustern nachbilden zu lassen oder im Sinne vorhandener alter Sachen eine Einrichtung zu ergänzen. Als bewegliche Tischlampen sind in den unteren Räumen chinesische und japanische alte Vasen mit Geschmack und Geschick verwendet. Ebenso glücklich sind überall die Wandbekleidungs- und Bodenbelag-Stoffe gewählt, soweit sie nicht nach WIELANDS Entwürfen hergestellt sind, und besonderer Wert ist vom Baumeister darauf gelegt worden, daß bei allen handwerklichen Arbeiten die Spur der Hand deutlich zu Tage tritt. Schließlich seien die ausgezeichneten englischen Glasfliesen erwähnt, die hauptsächlich in den Bädern als Wandbelag verwendet neben ihren sachlichen Vorzügen farbig von einer prächtigen Wirkung sind.

Aeußerlich gibt sich das Haus Henkell durchaus schlicht als Gehäuse der Wohnräume, die es umschließt. Es will gar nicht Architektur sein und hat doch mit seinen einfachen Sachformen und den ruhigen Linien der Satteldächer einen großen Zug. Farbig steht



OBEN: FENSTERWAND DER HALLE UNTEN: FENSTERNISCHE DES DAMENZIMMERS









HANS BEATUS WIELAND-MÜNCHEN

HAUS HENKELL: FENSTERNISCHE IM DAMENZIMMER



HANS BEATUS WIELAND-MÜNCHEN

HAUS HENKELL: DAMENZIMMER UND ARBEITSECKE DER HAUSFRAU

AUSFÜHRUNG DER HOLZARBEITEN: HOFMÖBELFABRIK A. BEMBÉ, MAINZ; DES KAMINS: W. FELDT & CIE., FRANKFURT A. M.; DER MOSAIKDECKE: JOHANN ODORICO, FRANKFURT A. M.





HANS BEATUS WIELAND UND F. GEIGER-MÜNCHEN HAUS HENKELL: DAS BILLARDZIMMER
AUSFÜHRUNG DER HOLZARBEITEN: NASSAUISCHE HOLZINDUSTRIE, BIEBRICH, DES BILLARDS: J. B. DORFELDER, MAINZ



HANS BEATUS WIELAND-MÜNCHEN

HAUS HENKELL DAS HERRENZIMMER

AUSFÜHRUNG DER HOLZARBEITEN: JAKOB GERSTER, MAINZ; DES KAMINS: PH. REITMAYER, MAINZ



HANS BEATUS WIELAND-MÜNCHEN — HAUS HENKELL: DAS SPEISEZIMMER

AUSFÜHRUNG DER HOLZARBEITEN: HOFMÖBELFABRIK A. BEMBÉ; DES TEPPICHS: B. GANZ & CIE.; DER BELEUCHTUNGSKÖRPER: LOUIS BUSCH, ALLE IN MAINZ







HANS BLATUS WIELAND-MÜNCHEN — HAUS HENKELL IN WIESBADEN: SPEISEZIMMER



HANS BEATUS WIELAND MÜNCHEN — HAUS HENKELL: DAS FRÜHSTÜCKSZIMMER
AUSFÜHRUNG: KARL STEGER, KUNSTSCHREINEREI, MÜNCHEN

der gelbliche Verputz der Mauern ausgezeichnet zu dem prächtigen, hell grünlichgrauen Schiefer der Dachbedeckung.

Das Grundstück bildet einen mäßig steilen Hang zwischen zwei Straßen; an der höchsten geebneten Stelle liegt das Haus hinter einem Vorhof, den eine durch Gittereinsätze belebte Mauer von der Straße trennt. Der Garten zieht sich von der breiten Hausterrasse den Hang hinunter bis an die untere Straße; für ihn waren die Geländeformen und der weite Ausblick besonders günstig. Bei seiner Gestaltung und Anlage hat der Baumeister offenbar gesucht, vor allem mit großen, ruhigen Rasenflächen zu wirken und auch bei den architektonischen Einbauten der Treppen und der Mittelgrotte die schlichtesten Formen zu verwenden. Dabei ist aber merkwürdig wenig aus den günstigen Verhältnissen gemacht, die Anlagen wirken, heute wenigstens, ein wenig nüchtern; auch scheint mir auf die Art und Lage des Hauses zu wenig Rücksicht genommen zu sein. Freilich fällt ein Umstand sehr schwer ins Gewicht, für den der Baumeister nicht verantwortlich zu machen ist, daß nämlich ein bevorzugtes Stück des Gartengeländes ein großer Tennisplatz einnimmt. Unsere Kiesplätze sind aber im Gegensatz zu den englischen Rasenflächen ein Uebel für jeden Garten.

Victor Zobel



HANS BEATUS WIELAND — UMZUGSKARTE



ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN — ECKE AUS DEM SCHLAFZIMMER DER FRAU

AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST MÜNCHEN, G. M. B. H



ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN

HAUS HENKELL: SCHLAFZIMMER DER TÖCHTER

AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST MÜNCHEN, G. M. B. H.





ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN TOILETTEZIMMER DER FRAU UND ZIMMER DER ERZIEHERIN
AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST MÜNCHEN, G. M. B. H.



HAUS HENKELL IN WIESBADEN



GANG UND GASTZIMMER IM DACHGESCHOSZ



SCHLAFZIMMER DES HERRN — AUSFÜHRUNG: J. MASCHMANN, MAINZ



SCHLAFZIMMER DES SOHNES — AUSFÜHRUNG: JAKOB GERSTER II, MAINZ



BADEZIMMER DER FRAU



WASCHRAUM FÜR HERREN NEBEN DEM VORPLATZ

AUSFÜHRUNG DER GLASFLIESEN: RUST'S VITREOUS MOSAIC CO., LONDON; DER INSTALLATION: THIERGÄRTNER UND VOLTZ & WITTMER, G. M. B. H., BADEN-BADEN



J. HÖTZEL-WIESBADEN • ARBEITSZIMMER DES SOHNES AUSFÜHRUNG: J. MASCHMANN, MAINZ



KINDER-TURN- UND SPIELZIMMER AUSFÜHRUNG DER ZIMMERARBEITEN · G. A. GERSTER, MAINZ



HAUS HENKELL IN WIESBADEN — DIENSTBOTEN-WOHN- UND ESZZIMMER



HAUS HENKELL IN WIESBADEN — EIN DIENSTBOTEN-SCHLAFZIMMER





HAUS HENKELL — DIE KÜCHE

AUSFÜHRUNG DER MÖBEL: JULIUS WOLF, WIESBADEN; HERD UND BRATSPIESZ-APPARAT VON GEBR. RÖDER, DARMSTADT



ARCH. WILSON EYRE-PHILADELPHIA

GARTEN DES LANDSITZES „FAIRACRES“ BEI JENKINTOWN, PENNA.







ARCH. LEOPOLD BAUER-WIEN

BLUMENHALTER AUS KRISTALLGLAS

AUSFÜHRUNG: JOH. LÖTZ WITTWE (MAX FREIHERR VON SPAUN), GLASFABRIK, KLOSTERMÜHLE BEI UNTER-REICHENSTEIN (BÖHMEN)



ARCH. LEOPOLD BAUER-WIEN
AUSFÜHRUNG: JOH. LÖTZ WITWE (MAX FREIHERR VON SPAUN), GLASFABRIK, KLOSTERMÜHLE BEI UNTER-REICHENSTEIN IN BÖHMEN
BLUMENHALTER AUS KRISTALLGLAS

BLUMENHALTER NACH ENTWÜRFEN VON LEOPOLD BAUER

Die Schönheit der freiwachsenden Blumen beruht, außer auf den prächtigen oder zarten Farben der Blüten selbst, auch auf der Gesamterscheinung der Pflanze. An ihrem natürlichen Standort, ja sogar abgeschnitten und lose in der Hand gehalten, machen sie den ihnen eigentümlichen reizenden Eindruck, der kläglich zerstört ist, wenn sie dicht zum symmetrischen Strauß gebunden und in eine Vase gezwängt werden. Darum sind die hier vorgeführten Blumenhalter derart eingerichtet, daß der Inhalt nichts von der ursprünglichen Grazie vermissen läßt: die Blätter und der Stengel entfalten sich ungezwungen, die Blüten büßen weder ihre frei bewegliche Stellung noch die dadurch bedingte natürliche Haltung ein. Die Buketts, die sich so stecken lassen, sind infolgedessen ausserordentlich lokker; man braucht zur Dekoration eines ganzen Tisches oft nicht mehr Blumen, als man sonst in einem einzigen der üblichen Sträuße vereinigte. Zu diesem Zwecke haben manche von den Glasformen Löcher eingeschnitten, um je einen einzelnen Blumenstengel aufnehmen zu können, oder es sind Systeme von Röhrchen vorgesehen, um besonders schöne Exemplare entsprechend zur Geltung zu bringen. Für Blumen, welche in Massen vorkommen und in der Natur eine Art Teppich bilden, sind die niederen Gläser bestimmt, wo sich ein solcher Rasen nachahmen läßt. Auf den vorliegenden photographischen Aufnahmen kommt dies allerdings nur mangelhaft zum Ausdruck, weil sie im Winter angefertigt wurden, als nur Treibhausblumen zu erhalten waren — mit Wiesenpflanzen gefüllt, sehen sämtliche Ziergläser weitaus







ARCH. LEOPOLD BAUER · WIEN — BLUMENHALTER AUS KRISTALLGLAS
AUSFÜHRUNG: JOH. LÖTZ WITTWE (MAX FREIHERR VON SPAUN), GLASFABRIK, KLOSTERMÜHLE BEI UNTER-REICHENSTEIN IN BÖHMEN

hübscher aus. Als auf eine Neuheit sei darauf hingewiesen, daß manche von den Behältern innen aus massiven Glasziegeln bestehen, mit einer großen Anzahl eingepreßter Löcher, bei denen die hineingesteckten Stengel aus der Wasseroberfläche hervorzuwachsen scheinen. Da die Gefäße aus einem Kristallglas hergestellt sind, das durch die Anwendung verschiedener Vorblasformen, sowie durch Ueberspinnen, teils in der Längs-, teils in der Queraxe, eine eigentümliche Struktur erhält, schimmern die Stengel der Blumen durch, ohne prägnant erkennbar zu sein. Eine farbige Verzierung ist nur ganz sparsam an den Rändern oder als kugelförmige Auflage angewendet. Uebrigens lassen die Gläser durch Kombinieren eine außerordentlich reiche Abwechslung zu, insbesonders in Verbindung mit niederen Schüsseln und mit den halbmondförmigen Schälchen. In Handarbeit und vollendet künstlerisch ausgeführt, sind diese Erzeugnisse der K. K. Priv. Glasfabrik Joh. Lötz Wittwe (Max Freiherr von Spaun) in Klostermühle ein vornehmer Ersatz für die teueren metallenen Ziergefäße. Um den Tisch erfreulich zu schmücken, sind auch, wie schon erwähnt, nicht gerade kostbare Blumen notwendig, jedenfalls aber muß man sie mit Geschmack zu stecken verstehen, was man, auch ohne bei den Japanern in die Schule gegangen zu sein, wohl am besten vor den lebenden Pflanzen selbst lernt. Bei den Abbildungen konnte es nur angedeutet werden.

Wien — Karl M. Kuzmany



ARCHITEKT LEOPOLD BAUER · WIEN
BLUMENHALTER AUS KRISTALLGLAS





ARCH. LEOPOLD BAUER-WIEN

BLUMENHALTER AUS KRISTALLGLAS

AUSFÜHRUNG: JOH. LÖTZ WITTWE (MAX FREIHERR VON SPAUN), GLASFABRIK, KLOSTERMÜHLE BEI UNTER-REICHENSTEIN IN BÖHMEN



FRITZ KLEINHEMPEL UND MAX PECHSTEIN-DRESDEN

KRISTALLGLÄSER MIT HANDVERZIERUNGEN

AUSFÜHRUNG: BRUNO LIEBIG, DRESDEN



ERNST RIEGEL-DARMSTADT — VERGOLDETE FRUCHTSCHALE

IN SILBER GETRIEBEN UND GEMEISZELT, MIT MALACHITEN UND TÜRKISEN BESETZT



ERNST RIEGEL-DARMSTADT IN SILBER GETRIEBENE FRUCHTSCHALE MIT VERGOLDETEN HENKELN

NEUE ARBEITEN ERNST RIEGELS

Ein Text zu unseren Bildern neuer Arbeiten Prof. ERNST RIEGELS in Darmstadt mag in Hinsicht auf die Anschaulichkeit der Abbildungen fast überflüssig erscheinen.

Wir wissen uns auch einig mit dem Willen des Künstlers, wenn wir unsere Erläuterungen in die kürzeste Fassung bringen und ihnen lediglich die Aufgabe zuweisen, das Charakteristische in Form und Technik der Einzelstücke festzulegen.

Da ergibt sich zunächst eine glückliche Herrschaft über die Form in ihrem vielfältigsten Ausdruck und dem rechten Zusammengehen mit dem Zweck. Die Bowle für die Herkomerkonkurrenz 1907 — RIEGEL ist ja sozusagen Spezialist für Auto-Rennpreise geworden — steht auf dem gedrungenen Sockel ordentlich protzend mit der breiten Wucht ihrer runden Form. Aber das feine schmückende Beiwerk, die aus dem umschlingenden Lorbeergerank herausschauenden Räder in dem getriebenen Relief unter dem abschließenden Band, die glatte Wölbung des nur spärlich mit Schrift- und Wappensiegeln besetzten Deckels, die humorvoll gravitätische Würde des zur Wacht auf dem Knauf sitzenden Adlers bringen Bewegung und Leben in die Masse, ohne sie darum aufzulösen und ihren kompakten Zusammenhalt zu stören.

Die anderen reinen Silberstücke, die Vergoldung und eingesetzte Edelsteinzier nur zurückhaltend verwenden, weisen auf die nämliche Absicht: energische, bewußte Schaustellung des dekorativen Wertes, durch kraftvoll stilisierte Blatt- und Tierornamente über den nüchternen Eindruck des nur geformten Materials hinweggebracht. Dazu in den feinen Zutaten und untergeordneten Dingen eine Feinheit der Erwägung und Auswahl, daß die Gründlichkeit des zuvor im Geiste gesehenen Entwurfs überall herausschaut.

Die großen Fruchtschalen sind Zeugnisse für solche Behauptung.

Aber in den abgebildeten Pokalen, die so



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • SILBERNER ANHÄNGER MIT PERLEN; VÖGEL AUS SILBER UND GOLD

sicher und leicht aus dem Fuß emporwachsen und aufsteigen, sind Schwere und Zierlichkeit einander gleichgesetzt in einer Mischung und einem Wechsel, die aus der Gefahr, gesucht und spielerisch zu werden, immer wieder einen Ausweg zu finden wissen.

Die vom Großherzog von Hessen zur dritten Jahrhundertfeier der Gießener Universität gestiftete Rektoratskette erscheint in der Nachbildung leichter, als ein das höchste akademische Amt kennzeichnendes Schmuckstück erlaubt. Aber wer sie in ihrer „Funktion" auf der Brust des Rektor magnificus gesehen, wie ich in den Gießener Jubiläumstagen, spricht sie von diesem Fehler frei und rühmt die geschickte Vereinigung von Gold im Gehänge und der Prägung der Medaillons, Email in den Wappen und Saphiren in dem angefügten und eingestreuten Edelsteinzierat.

Was RIEGELS große Stücke naturgemäß nur in versteckten Andeutungen verraten können, seine Freude an humorvoller Bildung, das sagen die lustig erdachten kleinen Beschläge aus Eisen mit Messingnägeln in freiem Ausspruch der Lust am Schaffen, und sie leiten zum Ausgangspunkt dieses Lobes der RIEGELschen Kunst zurück, das zuerst ihre Vielseitigkeit hervorgehoben hat.

H. WERNER

BASARWARE

Die moderne Raumkunst gibt dem alltäglichen Leben eine Steigerung, eine Erhöhung. Sie begnügt sich nicht mit der Erscheinung, sondern sie will dieser Erscheinung Charakter und Schönheit verleihen. Sie ist daher bestrebt, das Geltungsgebiet ihrer Tätigkeit immer wieder zu erweitern, und das Größte wie das Kleinste bietet ihr Aufgaben, an deren Bewältigung sie ihre Kraft, ihre Bedeutung zeigt.

Es scheint nun auch die Zeit gekommen zu sein, an die Verwirklichung einer Idee zu denken, die eine weitere Folge der Entwicklung darstellte: Die künstlerische Neugestaltung der Basarware.

Man fragt sich oft, wie es kommt und wo die Notwendigkeit liegt, daß gerade diese Massenware so unsäglich verkommen ist, die doch gerade um dieses Massenabsatzes willen wie geschaffen erscheint, einfach und künstlerisch zu sein, da die Einträglichkeit gesichert ist. Sie erregt jedem Kulturmenschen Entsetzen.

Und wieder ist hier die Antwort die gleiche, wie bei allen anderen Fragestellungen, die auf den Geschmack hinauslaufen. Die Verwilderung trat dadurch ein, daß die Fabrikanten ausschließlich das Feld gewannen und mit dem Publikum paktierten. Jetzt erst tritt der Künstler hinzu, und wie in jedem Menschen Gut und Böse neben einanderliegen, so ist auch das Gefühl für Geschmacklos und Schön im unklaren. In beiden Fällen kommt es auf die Erziehung an, und die schöne Ware trägt ihren Propagandawert schon in sich. Man müßte denn der komisch-mystischen Auffassung zuneigen, als trüge das Publikum eine Idee, eine Vorstellung von der größten Geschmacklosigkeit der Dinge in sich, und die Fabrikanten hätten dieser Idee nachgespürt, ihnen wäre es gelungen, sie zu verwirklichen. Vielmehr ahmten die Fabrikanten nach, was die maßgebenden Kreise für gut hielten, und gerieten natürlich, da der Gegenstand in der Weise so billig nicht herzustellen war, in Talmi und Nachahmung, und das Publikum nahm es hin, weil es dem ähnelte, was die höheren Kreise annahmen. Heute gilt es nun, den umgekehrten Weg einzuschlagen; nicht von oben nach unten, sondern von unten nach oben vorzudringen. Die Billigkeit mag bestehen bleiben, da sie in den wirtschaftlichen Verhältnissen begründet ist. Dann müßte zugesehen werden, welche Rohstoffe und welche Arbeitsweisen hierfür in Betracht kämen, und danach gebe man dem Stoff die Form, die



ERNST RIEGEL-DARMSTADT
REKTORATSKETTE ZUR 300 JÄHRIGEN JUBELFEIER DER UNIVERSITÄT GIESZEN

Die Kette ist aus Gold gearbeitet und reich mit Saphiren besetzt, die auch als schwere, hängende Tropfen verwendet wurden. Ueber dem Anhänger mit der Pallas Athene auf emailliertem Grund ist, ebenfalls in Emaille, das Zeichen der Universität Gießen angebracht, ein blaues Kreuz byzantinischer Form in weißem Feld.

GESTIFTET VON S. K. H. DEM GROSZHERZOG ERNST LUDWIG VON HESSEN UND BEI RHEIN

Darüber die Bildnisse der Landgrafen Ludwig V., des Stifters, und Georg II., des Erneuerers der Ludoviciana, in der Mitte das des jetzigen Landesherrn. Die emaillierten Wappen sind die der einzelnen hessischen Landesteile, darunter verteilt die Medaillon Darstellungen der vier Fakultäten



ERNST RIEGEL-DARMSTADT IN SILBER GETRIEBENE BOWLE
PREIS FÜR DIE HERKOMER-KONKURRENZ 1907

Schritt hielte. Unter steter Mithilfe der Künstler würde nach und nach allen Dingen des täglichen Lebens eine zweckmäßige und künstlerische Form in gediegenen Rohstoffen, die nichts vortäuschen, gegeben. Dadurch, daß mehrere Künstler mitarbeiten, wäre Abwechslung und Auswahl gesichert. Früher bestand die Annahme, das Warenhaus könne hier verbessernd einwirken. Dies hat sich als Trugschluß herausgestellt. Es fehlt hier die absolut neue Initiative, und das Ergebnis ist immer das gleiche: Paktieren. Der Schund steht neben dem Guten in friedlicher Eintrachtigkeit. So fehlt die nachdrückliche Belehrung. Das Warenhaus aber zeigt den Weg, den es jetzt nur energischer zu beschreiten gilt. Und in seiner Art zeigt es schon die Möglichkeit. Früher war das Warenhaus ein Trödelladen. Jetzt ist es ein modernes Kaufhaus, ein Abbild des modernen Lebens. Auch der Basar ist ein Trödelladen. Aber er wird sich wie das Warenhaus umgestalten lassen, so daß aus der Beschaffenheit der Masse gerade der Vorteil gezogen und Masse in Gediegenheit umgewandelt wird. Es ist anzunehmen, daß sich leicht ein Unternehmer findet, der diese Idee verwirklicht. Und vielleicht sind die Künstler selbst die Unternehmer, so daß sich eine den „Werkstätten" verwandte Vereinigung bildete.

ihm wesensgemäß ist. So wird ein Gegenstand herauskommen, gegen den nichts zu sagen ist, und dessen Prägung, da er nach denselben Grundsätzen gefertigt ist, die Berührungspunkte mit der modernen Kunst der höheren Kreise von selbst aufweist, was für die Aufnahme in weiteren Volksschichten immer maßgebend bleibt. Es wird keine Trennung bestehen zwischen den Ständen, da die Grundsätze die gleichen sein können.

Und so, denke ich, kann man mit den einfachsten Dingen anfangen und nach und nach den Kreis erweitern, so daß sich eine Zentrale bildet, von der jedermann weiß, daß er dort künstlerisch einfache, zweckvolle und gute Dinge billig kauft. Von da aus könnten Zweigstellen gegründet werden, und schließlich wäre eine Erweiterung möglich, die immer mehr Gebrauchsgegenstände verbessernd in ihren Bereich zieht, so daß die Entwicklung und Ausdehnung immer mit der Einträglichkeit

Der Begriff „Basarware" verlöre dann seinen üblen Beigeschmack und würde gereinigt zu einem neuen Wert. Diese Basarware könnte der Träger eines neuen Geschmacks sein, dem zielbewußte Künstlerpersönlichkeiten den markanten Zeitstempel aufdrücken. Und diese Form würde sich der allgemeinen Entwicklung der dekorativen Kunst passend einfügen, ja ihren Geltungsbereich um ein beträchtliches erweitern. Die Wurzeln der dekorativen Kunst würden hier immer tiefer greifen können, und statt der Programme und Reden hätten wir im kleinen den Beginn einer neuen Kultur. Nicht die Massenware an sich ist zu verdammen, nur die geschmacklose, häßliche. Denn die Massenware ist ein Typus, der begründet ist durch die großstädtische Kultur, durch das Anwachsen von Massen, die im wesentlichen die gleichen Bedürfnisse haben,



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • BERNSTEIN-SCHALE MIT SILBERFASSUNG • • • • • •

nis; allmählich atmet man auf, und langsam kann die künstlerische Arbeit beginnen, die den im Sturm gewonnenen Boden urbar macht. Es ist das die allgemeine Signatur der wirtschaftlichen Entwicklung unserer Zeit. Zu schnelles Vordringen; die Zügel werden verloren; allgemeiner Wirrwarr, Abneigung und Haß. Und erst allmählich wird die Möglichkeit gewonnen, diese neuen Formen auszufüllen. So sehen wir erst nach und nach ein, daß der Weg der Entwicklung der rechte war, wie jede Etappe ihre Notwendigkeit in sich trägt, und daß es die Aufgabe unserer Zeit ist, mit Leben und Sinn auszufüllen, was uns seelenlos und ohne Sinn erschien, da es zuerst nur mit äußerlichen Mitteln gewonnen war.

ERNST SCHUR

LESEFRÜCHTE:

Es soll sich von selbst verstehen, daß der Künstler sein Handwerk kann; er soll aber auch ein feiner Kerl sein und damit etwas anzufangen wissen. *Stauffer-Bern*

so daß gerade aus dieser Uebereinstimmung erst die Möglichkeit einer einheitlichen Gestaltung erwächst. Nicht nur die Einträglichkeit wird dadurch auf eine sichere Grundlage gestellt. Es ist auch jetzt erst möglich, auf den Geschmack einzuwirken, ihn zu lenken, da eine einheitliche Zentrale die Gewähr dafür bietet, während, wie früher, bei ganz anderen Möglichkeiten die Geschmacklosigkeit herrschte, aus Mangel an Disziplin des Ganzen.

Und gerade die neue, großstädtische Kultur geht dahin, aus der Masse eine neue Möglichkeit zu gewinnen. Was früher verpönt war, soll nun, in rechtem Sinne geleitet, Mittel zur Ausbildung guten Geschmacks werden. Es wird dadurch künstlerisch eine Folgerung gezogen, die wirtschaftlich schon längst gezogen war. Neue Wege wurden beschritten. Und zuerst schien es, als käme man in eine Wildnis. Haß und Abneigung gegen diese neuen Formen des Wirtschaftslebens, deren man nicht mehr Herr war, griffen Platz. Nun aber lichtet sich die Wild-



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • IN SILBER GETRIEBENE, VERGOLDETE FRUCHTSCHALE; AM KNAUF SIND TÜRKISEN EINGESETZT

DER „FALL MUTHESIUS" UND DIE KÜNSTLER

Wenn man als Künstler mit außenstehenden intelligenten Leuten, die nicht zum Fache gehören, über den „Fall Muthesius" spricht, so kann man immer wieder den Ausdruck des Staunens darüber hören, daß seine Worte die Kreise der kunstgewerblichen und kunstindustriellen Firmen so erregen konnten. Enthalten sie doch nichts, was in den letzten zehn bis zwölf Jahren nicht laut und leise, öffentlich und privat in allen Zeitungen, Zeitschriften, Vorträgen, von Käufern, von Kunstschriftstellern, Künstlern und sogar von Kunsthandwerkern selber tausend und abertausendmal wiederholt worden wäre. Konnte es in kunstgewerblichen Dingen ein öffentlicheres Geheimnis geben als die Tatsache, daß es zwar in allen größeren Zentren stets Firmen gab, auf deren absolut vornehme Leistungen man vertrauensvoll rechnen konnte, daß aber die große Menge der in großem Maßstabe produzierenden kunstindustriellen Firmen jahraus jahrein das Mögliche, ja sogar das Unmögliche an geschmacksmordender Ware auf den Markt warfen? Und nun auf einmal dieser Entrüstungssturm gegen einen Mann, dem jede anständige Firma dafür dankbar sein sollte, daß er bei Publikum, Schulen und Behörden rastlos für das erste, was nottut, für eine sachliche, vornehme, wahrhaftige Innenarchitektur statt der „beliebten" Surrogat- und Talmikunst eintritt! Wenn man als ein Künstler, der die ganze moderne Bewegung von Anbeginn an wirkend mitgemacht hat, die Verhandlungen des Düsseldorfer Kongresses nachliest, so könnte einen die Empörung über soviel Unverstand, über soviel hohles Bellen, soviel absichtliches oder auch ahnungsloses Verdrehen des Tatbestandes, über soviel heimlichen Neid übermannen, wenn man nicht tagtäglich auf anderen Gebieten dasselbe Schauspiel erlebte. Denn ob es sich um die wühlende Arbeit des herrschsüchtigen und dennoch kulturell impotenten Ultramontanismus handelt oder um das verbitterte, verbohrte Negieren des bürgerlichen Fortschrittes seitens der Sozialdemokraten, die überall sehen müssen, daß es auch ohne sie geht, ob es alternde Schulräte sind, die warnend und heiser ihre Stimmen erheben gegen Naturwissenschaft, Technik und gegen geistige Selbsthilfe, oder ob es Akademiker und Historienmaler sind, die ERLERS Fresken verdammen: stets ist es dasselbe psychologische Problem. Nicht immer ist es Brotneid, der all diese Leute quält, denn sie sind meistens materiell besser und gesicherter daran als wir Suchenden und Schaffenden, sondern geistiger Neid, der Ruhm-Neid ist es, einerseits die übliche wahnwitzige Unterschätzung des Geistigen, ander-



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • IN SILBER GETRIEBENER POKAL MIT REICHER ZISELIERUNG

seits wieder der Grimm darüber, daß es doch nicht ohne den Geist geht. Soll man wirklich noch einen Kampf gegen diese Phalanx grollender Kongreß-Obskuranten führen? Soll man wie Sisyphus alle Argumente herbeirollen, um ihnen historisch, volkswirtschaftlich, intellektuell, ästhetisch zu beweisen, wie sie, die großen kunstindustriellen und kunstgewerblichen Firmen, unserem Volke ruchlos geschadet haben bis zu dem Zeitpunkt vor zehn Jahren, wo die Reaktion mit unerhörter Kraft und mit einem Schwunge einsetzte, wie er eben nur aus der Intensität der Unerträglichkeit erklärt werden kann?

Wir glauben nicht, daß es einen Zweck hätte. Wir werden sie nicht bekehren. An ihren Früchten soll man sie erkennen. Man sammle tausend Kataloge dieser jetzt so entrüsteten Firmen aus den Jahren 1875—95, man bringe ein Museum deutschen Firmengeschmacks aus diesen Jahren zusammen und stelle daneben das hin, was die Handvoll Künstler seit 1895 bis jetzt in deutschen Landen wirkend und „firmenanregend" geleistet haben, und jedes schriftliche Polemisieren wird überflüssig sein. Das Auge soll der letzte Richter sein.

Doch auch die humoristische Seite des Falles fehlt nicht. Wir sprachen von Katalogen von Scheußlichkeiten. Wenn wir aber die Kataloge dieser entrüsteten Firmen aus dem Jahre des Heils 1907 in die Hand nehmen, so sehen wir ja ein ganz anderes Bild! In geschmackvoller Darbietung lächeln uns ganze Reihen sehr anständiger und hübscher Sachen entgegen; und stolz spricht dann die Firma und der Kommerzienrat: Was sagt Ihr jetzt? Leisten wir nicht alles, was man sonst nur als Verdienst der Herren Künstler hinstellt, die alle grasgrüne Jungens sind und an Größenwahn leiden? Brauchen wir denn noch überhaupt Künstler? Sind nicht wir die eigentlichen Modernen?

O ihr Pharisäer! Was tut ihr denn jetzt anderes, als was ihr stets getan? Wie ihr früher fleißig Hirths Formenschatz geplündert, in allen Vorlagenwerken gewühlt habt, die Zeichner aus den vielgeschmähten und euch doch unentbehrlichen Kunstgewerbeschulen ausgebeutet habt, die Entwürfe berühmter Stilarchitekten hundertfach verwässert wiedergabt, ohne fähig zu sein, etwas Eigenes aus den alten Stilen neu zu schaffen: so seid ihr jetzt auf alle Kunstzeitschriften als Spickhefte abonniert, besucht ihr alle Ausstellungen, besitzt ihr alle Kataloge englischer, französischer und amerikanischer Firmen, spürt ihr jede neue Mode aus und zwingt, wie stets, eure Zeichner, heute im Jugendstil, morgen nach neu-englischer, übermorgen nach Biedermeier, Neu-Wiener oder Neu-Dresdener Art zu entwerfen. Ihr seid modern? Ihr habt den guten Geschmack? Ihr seid sachlich-konstruktiv? Ihr seid schöpferisch? Ein Schauspiel für Götter! Ja, von wem habt ihr denn diese herrlichen Dinge alle außer von uns grasgrünen Künstlern?



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • KOKOSNUSZBECHER GESCHNITTEN MIT SILBERFASSUNG UND PERLEN

Warum habt ihr denn das nicht alles vor 1897 gezeigt, wenn ihr es so schön konntet?

Haltet eure Entrüstungsreden unter euch auf euren Kongressen oder vor einem ahnungslosen Publikum. Uns Künstlern und Männern der Praxis macht ihr kein X für ein U mehr vor.

Wie singt doch Walther von Stolzing? – – – In einer Dornenhecken, von Neid und Grimm verzehrt – – –. Ein Beckmesser soll und wird zuletzt stets ausgelacht werden. Wir Künstler halten uns an Hans Sachs und an die „guten Meister" des Handwerks, an denen es Gott sei Dank weder in München, noch in Dresden, noch in Berlin mangelt. Und Männer wie MUTHESIUS sind unsere wertvollsten Bundesgenossen, die unserer Dankbarkeit, sowie der Hochachtung der Gebildeten und der Unterstützung jeder einsichtsvollen Behörde unbedingt sicher sein dürfen.

Und so wollen wir auch ferner zusammenhalten. Gilt es doch, hier wie überall, seine Kraft nicht im Polemisieren und aussichtslosem Widerlegen von Gegnern zu verpuffen, gegen die bekanntlich Götter selbst vergeblich kämpfen, sondern diese Kraft zum Zusammenschlusse aller jener Kulturfaktoren zu gebrauchen, die freudig und vertrauensvoll miteinander arbeiten wollen. Auf diejenigen, die mutig und zielstrebig eine neue Kultur wollen, auf die kommt es an, und nur diesen wird auf die Dauer auch der wirtschaftliche Lohn blühen. Hieß nicht die größte elektrotechnische Weltfirma „Siemens & Halske"? Und war nicht Siemens der erfinderische, gänzlich Traditionsloses wollende Kopf und war nicht Halske ursprünglich Maschinenschlosser und Firma? Gewiß! Und so möge uns ein solches Beispiel von Gegenseitigkeit auch auf unserem Gebiete der neuen angewandten Kunst ein leuchtendes Vorbild sein. Fanget an, so ruft der Lenz in den Wald . . . . Er ruft nicht: Schlagt jeden tot, der alte, welke Blätter wegräumt und neue Keime pflanzen will.

H. OBRIST



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • FRUCHTSCHALE AUS SCHWARZEM HORN, MIT VERGOLDETEM SILBER GEFASZT U. MIT TÜRKISEN BESETZT
EHRENGABE S. K. H. DES GROSZHERZOGS VON HESSEN FÜR DIE MANNHEIMER GARTENBAU-AUSSTELLUNG



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • EISERNES KÄSTCHEN MIT MESSING TAUSCHIERT UND MIT MESSING EINGEFASZT



ERNST RIEGEL-DARMSTADT EISERNE BESCHLÄGE MIT MESSINGNAGELN
AUSFÜHRUNG SCHLOSSERMEISTER MARKTANNER, KEMPTEN

KINDERBILDER

Seitdem sich auch Frauen aus Liebhaberei oder als Beruf der Lichtbildnerei angenommen haben, kann man immer wieder die Beobachtung machen, daß gerade ihnen Kinderbilder am besten glücken. Und das ist keineswegs Zufall. So dankbar auch Gruppen spielender Kinder als Motiv sind, so schwierig ist es doch, die kindlichen, ungezwungenen Bewegungen im richtigen Augenblick festzuhalten. Dazu gehört nicht nur viel Geduld, sondern auch liebevolles Verständnis für die Eigenart der Kinder und eine gewisse Anteilnahme an ihrem Innenleben, das in dem photographischen Bild doch vor allem zum Ausdruck kommen muß. Nirgends aber verliert ein Kind so schnell seine Unbefangenheit, als

vor dem photographischen Apparat, wie unzählige Bilder in den Schaukästen der Berufsphotographen erkennen lassen. Alle natürliche Lebendigkeit, alle kindliche Anmut in Bewegung oder Haltung ist in der steifen, gezwungenen „Stellung“ verloren gegangen, und selbst wo Kinder mit einem Spiel oder einem Bilderbuch beschäftigt scheinen, merkt man doch sofort, daß sie — im Bewußtsein, photographiert zu werden — nicht bei der Sache sind. Wie ganz anders der kleine Junge, den Frau DITHA MOSER, die Gemahlin Professor KOLOMAN MOSERS, beim Spiel belauscht und in einem glücklich beobachteten Moment auf die Platte gebracht hat! Er spielt wirklich! Hier fehlt alles absichtliche, das auch beim Bild so leicht verstimmend wirkt. Jede Beeinflussung würde das Spiel nur gestört, ihm die Unbefangenheit genommen haben, die der Aufnahme ihren Wert verleiht. Dieselbe Natürlichkeit und Lebenswahrheit zeigt auch das Bild des kleinen Mädchens, das so neugierig ernst in die Welt blickt. Sehr geschickt ist der helle Sonnenschirm als Hintergrund für das Lockenköpfchen benutzt und doch alles Posierte glücklich vermieden. Das Spiel des Sonnenlichts wirkt hier noch besonders reizvoll. Solche Aufnahmen gelingen freilich nicht gleich beim ersten Versuch, vielmehr erst, wenn das Kind zutraulich geworden ist und sich in seiner natürlichen Art gehen läßt. Sache des Photographen ist es dann, den günstigsten Augenblick abzupassen und schnell auszunutzen.



Sehr wesentlich für die gute Wirkung solcher Bilder ist natürlich auch die Wahl und Behandlung des Hintergrundes. Wieviel bei Atelieraufnahmen durch bemalte Hintergründe mit Landschaftsbildern, Terrassen, Geländern, Fensteröffnungen u. a. m. bei meist ganz unmöglicher Beleuchtung gesündigt wird, braucht an dieser Stelle nicht noch gesagt zu werden. Freilichtaufnahmen bieten dem gegenüber von vornherein mancherlei Vorteile, doch ist auch hier auf eine ruhige, neutrale Wirkung des natürlichen Hintergrundes zu achten, so daß sich die Figuren genügend plastisch von ihm abheben und das Interesse nicht von ihnen abgelenkt wird. Eine gleichmäßig dunkle oder helle Wand ist dafür keineswegs notwendig. Baumgruppen, Wiesengründe, Gartenplätze bieten die brauchbarsten Hintergründe, solange durch unscharfe Einstellung eine gewisse Geschlossenheit gewahrt bleibt. Die beiden Bilder auf Seite 47 sind recht glückliche Beispiele dafür, wie eine an sich reizlose Landschaft sich zu guter Bildwirkung ausnützen läßt. L. D.



FRAU DITHA MOSER-WIEN — PHOTOGRAPHISCHE AUFNAHMEN





FRAU DITHA MOSER · WIEN PHOTOGRAPHISCHE AUFNAHMEN



PETER BEHRENS UND BERLIN

Innerhalb der Entwicklung des modernen Kunstgewerbes vollzieht sich augenblicklich eine Richtungsänderung, die vielleicht eine neue Periode einleitet. Diese Richtungsänderung wird angezeigt durch die Tatsache, daß PETER BEHRENS nach Berlin übersiedelt. Man muß, um die Folgerichtigkeit dieser Entwicklung zu verstehen, hinzunehmen, daß zuvor BRUNO PAUL nach Berlin berufen wurde, und daß die Münchener ›Vereinigten Werkstätten‹ zusammen mit den Dresdenern eine Filiale in Berlin eröffnen.

Berlin nahm bisher — es ist genugsam bekannt, daß Berlin eine Stadt ohne Kultur ist — in dem modernen Kunstgewerbe keine hervorragende Stellung ein. Von anderen Städten ist die Bewegung, die vom Ausland kam, unterstützt und weitergeführt worden. Es zeigte sich der Vorteil der kleineren Hauptstädte.

Man ist aber davon etwas zurückgekommen. Man denke an Weimar und an die Unsicherheit in Darmstadt. Und in Düsseldorf fand BEHRENS nicht den Wirkungskreis, der ihm Aufgaben monumentaler Art zugeführt hätte.

In diese Lücke, die offengeblieben war, tritt Berlin nun ein, und man kann somit in der Entwicklung der modernen Raumkunst drei Etappen unterscheiden, die sich durch die Namen München, Darmstadt, Berlin kennzeichnen lassen. Nicht in dem Sinne, daß eine Stadt die andere ablöste. Der Vorzug der deutschen Bewegung ist gerade, daß sie, einmal begonnen, den Weg ins Breite nimmt und das Nebeneinander bevorzugt, so daß allenthalben Kräfte geweckt werden. In dieser fortdauernden Erneuerung und Erweiterung liegt die Gewähr für die Fortentwicklung. Vielmehr ist damit nur gesagt, daß bestimmte Momente diese oder jene Stadt in den Vordergrund treten lassen. Diese Momente liegen in dem Wesen jeder Stadt begründet.

München gab die Anregungen und sorgt durch fortdauernde Erneuerung im künstlerischen Nachwuchs dafür, daß stets die Bedeutung der Stadt im Auge bleibt. Darmstadt zeigte die Möglichkeiten der dekorativen Kunst, sofern sie von der Gunst eines Einzelnen Unterstützung erhält.

Aber immer weiter zieht das moderne Kunstgewerbe seine Kreise, und es stand nun vor der Probe, ob es fähig sei, allein durch sich selbst sich zu halten. Das Kunstgewerbe mußte zu diesem Zweck die Verbindung mit der Industrie suchen. Nachdem Dresden eine Generalmusterung abgehalten und gezeigt hatte, wie sehr schon die dekorative Kunst Verbindungen nach allen Seiten angeknüpft hatte, wurde diese Forderung immer dringlicher, und es war klar, daß ein Industriezentrum von unermüdlicher Beweglichkeit womöglich ohne eigene künstlerische Vergangenheit den günstigsten Boden für die weitere Entwicklung abgeben müßte.

Berlin war hierzu besonders bestimmt. Und es war vorauszusehen, daß die künstlerischen Kräfte hier zusammenströmen würden. BRUNO PAUL war ein Anfang. BEHRENS ist der Fortgang. Andere werden vielleicht bald folgen. Berlin bietet reichlich neue Aufgaben. Viel Kraft liegt hier noch unverwertet. Und wer die geradezu staunenerregende Expansionskraft dieser Stadt kennt und mit angesehen hat, wie viel in den letzten Jahren hier in Architektur und Kunstgewerbe in Angriff genommen ist, kann nicht zweifeln, daß wir vor einer neuen Zukunft stehen, sobald die Künstler sich einfinden.

Diese Verbindung ist nun eingetreten, und wir dürfen der ferneren Entwicklung mit besonderer Hoffnung entgegensehen. Diese Verbindung konnte erst jetzt eintreten; nachdem in München das künstlerische Einzelvermögen gestärkt war, nachdem man in Darmstadt dann tastend Neues versucht hatte, nachdem Dresden die dekorative Kunst wie eine stattliche Heerschau vorbeiziehen ließ. Nun erst konnten die Künstler sich getrauen, einem Industriezentrum ohne Furcht entgegenzutreten, fähig, dem Leben des Tages gültige, künstlerische Gesetze vorzuschreiben.

BEHRENS hat diese drei Etappen mit durchlebt. Er wird also die historische Notwendigkeit dieses Schrittes eindringlich genug empfunden haben. Sollte er in Düsseldorf, das für die dekorative Kunst einen so ungünstigen Boden darstellt, bleiben, wo die Anzeichen einer neuen Zeit sichtbar wurden? Was in Düsseldorf zu leisten war, die Neugründung der Schule, war geleistet. Nun galt es, nach neuen Taten auszuschauen, und es ist kein Zweifel, daß eine Stadt wie Berlin einem Künstler wie BEHRENS große und fruchtbare Aufgaben bieten wird.

Gerade solch ein Künstler tut Berlin not. Dessen Persönlichkeitsgefühl so ausgebildet ist, daß er nicht jeweiligen Launen zum Opfer fällt und Verantwortung genug besitzt, um auch äußeren Widerständen gegenüber sich durchzusetzen. Er wird die tatkräftigen Firmen Berlins um sich sammeln können. Er wird auch, so kann man hoffen, den von oben her kommenden, unkünstlerischen Einflüssen, die so manchen, der künstlerisch begann, auf die falsche Bahn lockten, unzugänglich sein und sich und sein Werk im Auge behalten.

Gewiß, Berlin ist kein Kunstzentrum wie München, wie Darmstadt, wie Dresden. Aber braucht die moderne Entwicklung nicht auch solche Städte? Vielleicht gerade solche? Berlin ist ein Interessenzentrum. Und da Interessen das Bestreben haben, sich zu durchkreuzen, auseinander- und wegzustreben und immer neue Wege zu suchen, kommt jene Unruhe zustande, die ein vertieftes, eigenes Beschäftigen mit künstlerischen Problemen, das Ausreifenlassen schwer zuläßt; dieser Nachteil trifft aber nur den einzelnen, der darüber mehr oder weniger jammert. Im Hinblick auf das Ganze ist dieser Zustand nur ein Uebergang, der künftigen Reichtum auch im Künstlerischen als möglich erscheinen läßt. Sobald man außerhalb der kleinen egoistischen Interessen steht, wird man diesen neuen Weg erkennen.

Dieser Fortschritt wird dann in so weite Kreise getragen, daß er nach und nach der Allgemeinheit zugute kommt, während dieses Neue in kleineren Zentren mehr exklusiv bleibt und mit dem einzelnen stirbt. Nicht der künstlerische Gesichtspunkt ist in Berlin maßgebend, sondern die Interessen. Sie wirken fördernd, erhöhend, wenn durch einige Künstler der Weg gezeigt wird. Man muß eben Berlin, das im wesentlichen nichts anderes ist als ein rühriges Industrie- und Handelszentrum, das über ein so zahlreiches Menschenmaterial (als Produzenten wie als Konsumenten und als Vermittler) verfügt, bei dieser, seiner Wesensseite packen.

Und PETER BEHRENS ist der Künstler, der Wesensaufgaben klar erfaßt. Seiner ganzen künstlerischen Anlage nach war es für ihn eine Notwendigkeit, daß er nach Berlin kam. Erst hier wird er seine Kräfte entfalten können. ERNST SCHUR

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



ARCH. ROSSITER & WRIGHT-NEW YORK   ENTWURF FÜR EIN LANDHAUS IN BRANTWOOD MIT GRUNDRISSEN

AMERIKANISCHE ARCHITEKTEN

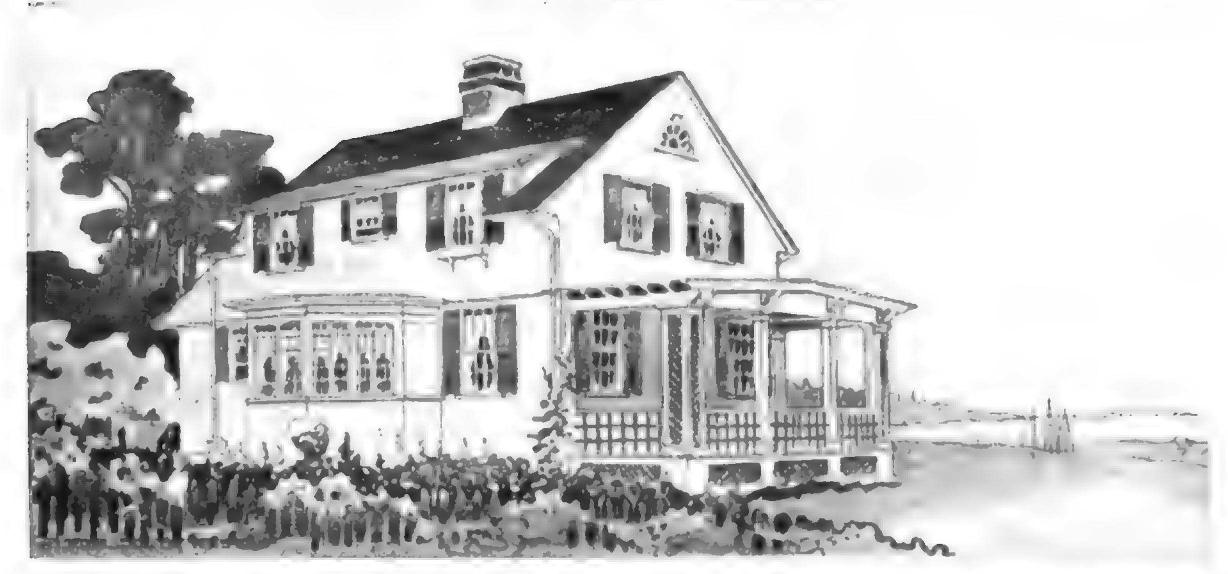
I.

(ENTWICKLUNG DER LANDHAUSARCHITEKTUR. WILSON EYRE)

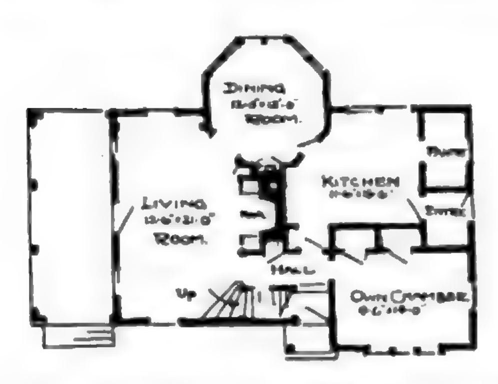
Vielen mag es sonderbar erscheinen, über moderne amerikanische Architektur belehrt werden zu sollen, denn selbst die europäische Architektur hat sich ja erst in den letzten Jahrzehnten aus der Nachfolgerschaft der historischen Stile zu einer modernen Auffassung hindurch gearbeitet. Es ist ja auch gar nicht zu leugnen, daß die amerikanische Architektur lange Zeit eklektisch war, zum Teil noch ist.

Naturgemäß war der englische Einfluß der nachhaltigste. Aber auch aus Holland, Frankreich, Spanien und Schweden haben bekanntlich Ansiedler den Weg nach der neuen Welt gefunden und zwar zum Teil zu einer früheren Zeitperiode als die englischen. Gerade deshalb, weil man gezwungen war, sich damals nur auf Notwendigkeitsbauten zu beschränken und jeder halbwegs komplizierten Bauweise aus dem Wege zu gehen, kann bei jenen frühen Ansiedelungen von Architektur als solcher kaum die Rede sein, denn es mangelte ja auch völlig an studierten Architekten. Aber dennoch haben gerade die primitiven Lebensverhältnisse der Bauweise nach und nach manche Eigentümlichkeit aufgedrückt und zur Entwicklung origineller Eigenschaften geführt. Vor allem ist der Notwendigkeit schneller Arbeit und dem Holzreichtum Amerikas die Entwicklung der Holzbauten zuzuschreiben. Für öffentliche Gebäude und Stadthäuser sind sie überlebt, aber für das Cottage und die einfachere Sommervilla wird der Holzbau noch allgemein angewandt. Ganz besonders aber hat wirklich eine neue und amerikanische Stilart in jener Zeit ihren Ursprung gefunden: der Kolonialstil. Allerdings beruht er auf ausländischen Einflüssen, doch nur unter amerikanischen Lebensverhältnissen und dem hiesigen Klima Rechnung tragend, konnte er sich in seiner Besonderheit entwickeln. — Seine ersten Anfänge datieren natürlich von dem Beginn der Kolonisation, und seine Blüte fällt in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er beherrschte aber die hiesige Architektur bis nach dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Nachdem





ARCH. JAMES C. HOPKINS — ENTWURF FÜR EIN LANDHAUS ZU 20000 M.



wir dann durch eine eigentümliche Periode ausschließlich klassischer Nachahmung gewandelt sind, dem für das Landhaus der Queen Anne-Stil folgte, sind wir neuerdings wieder dahin gelangt, dem Kolonialstil in der Landhausarchitektur eine dominierende Rolle einzuräumen. Manchmal finden wir direkte Nachahmungen der Kolonialperiode, meistens aber werden Motive derselben wieder aufgenommen und verquickt mit anderen, die einbezogen werden, um modernen Bedürfnissen der Lebensweise, der Ortwahl usw. zu entsprechen.

In der Landhausarchitektur zeigt der Amerikaner entschieden die meiste Originalität. Dem großen Bedürfnis nach Bequemlichkeit entsprechend, dem der Yankee während der Sommermonate im ausgedehntesten Maße Rechnung trägt, entwickelte sich ein Nutzstil, dem die Individualität und der Zweck den besonderen und eigenartigen Reiz verleihen. Nicht immer ganz der Aesthetik entsprechend, wohl aber in Harmonie mit den persönlichen Wünschen, Bedürfnissen, dem Klima und der Umgebung zeigt sich die amerikanische Landhausarchitektur.

Prunkender Luxus bildet die Signatur des Stadthauses, und deshalb ist eine Nachahmung fremder Stile eingerissen. Für die Inneneinrichtung werden daher besonders die Stile der französischen Louis bevorzugt, und die Fassade zeigt heute meist eine schablonenhafte Renaissance, während man für öffentliche Gebäude dem Griechentum noch immer treu bleibt. Im Landhaus aber hat sich der Yankee zuerst gestattet, sein „Ich" auszudrücken. Deshalb gerade bildet sie den interessantesten Teil der amerikanischen Architektur. Höchstens dürfte der auf Eisenkonstruktion basierende Wolkenkratzer, das oft 20 bis 30 stöckige Geschäftsgebäude, als „echt amerikanisch" noch in Betracht gezogen werden. Er entspricht gerade dem entgegengesetzten Pole des amerikanischen Ichs — der rastlosen Geschäftstätigkeit. Auch der Wolkenkratzer beginnt eine besondere Architektur zu entwickeln. Man trachtet ihn von der großen Schachtel mit Löchern, als die er sich bis jetzt präsentierte, zum mächtigen Turme zu gestalten. Es würde zu weit führen, dies näher zu erörtern.

Jedoch möchte ich die Entwicklung der Kolonialarchitektur etwas näher beleuchten, da sie wichtig ist für die Entwicklung der modernen Landhausarchitektur. Den Kolonialstil können wir als die amerikanische Renaissance betrachten. Selbstredend war der englische Einfluß der stärkste und nachhaltigste, besonders derjenige der georgianischen Periode. Aber auch der Einfluß Spaniens darf nicht unterschätzt werden. Die Missionsgebäude, gewöhn-

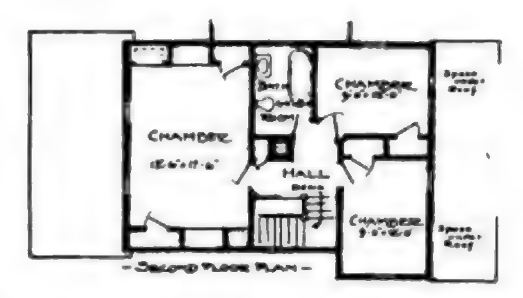


ARCH. JAMES C. HOPKINS — ENTWURF FÜR EIN LANDHAUS ZU 20000 M.

lich aus einer viereckigen Gruppe bestehend, umfaßten eine katholische Kirche, Hospital und Werkstatt. Sie reihten sich um den Patio (Hof). Die einfachen quadratischen Formen, welche in dieser Architektur zum Ausdruck gelangten, sind später, als die Mexikaner nach Kalifornien gelangten, von den künstlerischen und konstruktiven Formen der mexikanischen Architektur durchtränkt worden, aber sehr vielfach haben sich auch die einfachen, ungeschmückten Wände erhalten, die massig und niedrig waren. Die Dächer sind kuppelartig oder gewölbt, oft schmückten sie phantastische Giebel. Große rote Dachziegel wurden angewendet. Oft auch wurden die Dachziegel auf dünne Holzstämme gelegt, welche mit Latten an die Holzkonstruktion des Daches befestigt waren, um der Zerstörung durch Erdbeben vorzubeugen.

Auch auf die Inneneinrichtung hat sich der Einfluß der Missionsbauten erstreckt. Als „Missionsstil" hat sich ein spezifisch amerikanischer Möbelstil herausgebildet, der immer mehr die ganze Hauseinrichtung zu umfassen bestimmt scheint. Er ähnelt allerdings dem durch William Morris begründeten englischen Möbelstil, ist aber doch in seiner Massigkeit und strengen Geradlinigkeit spezifisch. Der Einfluß französischer Kolonisten auf die Architektur ist der unwesentlichste. Er hat sich fast ganz verwischt. Selbst in New-Orleans ist mehr spanischer denn französischer Einfluß in den frühesten Bauten sichtbar.

Die holländischen und schwedischen Ansiedler folgten den in ihren Heimatsländern gebräuchlichen Bauweisen so viel als irgend



möglich. Aber erst zu Ende des 17. Jahrhunderts wurde es möglich, die Bauten aus festem Material zu errichten, und es sind daher nur ganz wenige und nicht besonders eigenartige Bauten von den holländischen und schwedischen Ansiedlern uns verblieben. Vor allem ist es also die Architektur der Kolonialzeit in Neu-England nebst den spanischen Missionen, welche die jetzige Landhausarchitektur beeinflussen und zur Bildung einer speziell amerikanischen Landhausarchitektur beitragen. Aus Neu-England erstreckt sich heute der Einfluß der Kolonialarchitektur über die ganzen Staaten. Wenn er sich auch besonders in der Landhausarchitektur dokumentiert, so ist dennoch das eine Hauptcharakteristikum des Kolonialstils zuerst bei einer Kirche zur Anwendung gelangt. Die Erbauer der Unitarierkirche zu Hingham (Massachusetts) — von eigentlichen Architekten konnte man damals, im Jahre 1681, noch nicht reden — waren alte Schiffskapitäne und verrieten diesen ihren eigentlichen Beruf auch bei der Erbauung des kirchlichen Versammlungshauses. Sie errichteten auf dem Dache eine Art Galerie, ähnlich der Schiffsbrücke, und



ARCH. LORING & PHIPPS KLUBHAUS BEI BOSTON

diese ist allen neu-englischen Kolonialbauten verblieben. Von hier beobachteten jene alten Seekapitäne die vorbeifahrenden Schiffe. Bei späteren Bauten entwickelte sich diese Galerie, erst „Schiff" genannt, zum „Sky parlor" (Himmelsstube).

Ein weiteres Charakteristikum der Kolonialperiode war das abgestumpfte Dach, das bis heute im modernen amerikanischen Villenbau eine Rolle spielt und der Himmelsstube den Ursprung verdankt. Das Hancockhaus in Boston, welches das Charakteristische des Kolonialstils in hohem Grade zeigt, ist für viele moderne Bauten maßgebend geworden, und man spricht daher von einem Hancockhaus-Kolonialstil. Besonders die feine Ausführung der dekorativen Details ist charakteristisch für den Kolonialstil. Sie wird gemeinhin dem ästhetischen Gefühl der Neu-Engländer zugeschrieben, rührt aber auch zum großen Teile daher, daß im Holzwerke alle ornamentalen Details leicht ausführbar sind. So hat sich die Holzkonstruktion, die notgedrungen die ganze hiesige Architektur beherrschte, oft zu originellen Formen verwendbar gezeigt. Ein weiterer Bau, der maßgebend wurde, ist das Longfellowhaus in Cambridge, Massachusetts. Es wurde von einem Manne namens Craigie errichtet, aber dann für viele Jahre vom Dichter Longfellow bewohnt und während des Bürgerkriegs als Hauptquartier Washingtons benutzt. Dies Gebäude, welches den modernen Landhausstil sehr beeinflußte, besitzt ein einseitiges Dach mit der Dachgalerie, in der Mitte einen Giebel und ein halbrundes Fenster von zwei Dachfenstern flankiert. An jeder Seite des Gebäudes befindet sich eine breite Veranda, und die Vorderseite ist mit schweren Pilastern im Barockstil geschmückt. Der Longfellowhaus-Kolonialstil bildet einen bestimmten Zweig der modernen amerikanischen Landhausarchitektur.

Außer der Beeinflussung des Kolonialstiles — sowohl des unter englischem als unter spanischem Einfluß gereiften — ist es auch das amerikanische Blockhaus, welches die amerikanische Landhausarchitektur gezeitigt hat.

Ein Charakteristikum aller amerikanischen Landhäuser bildet heute die große Veranda oder die Veranden. Der Amerikaner lebt im Sommer auf der Veranda. Er benutzt sie viel mehr als den Garten, der eigentlich mehr als Schmuck angesehen wird, denn als Aufenthalt. Dies hat seinen Grund mit darin, daß die Moskitos viele der Villeggiaturen, bei Landwind selbst die Strandorte heimsuchen. Man vermeidet es daher, unter Bäumen zu weilen, außer an hochgelegenen Punkten, wo dann



ARCH. CHARLES K. CUMMINGS

LANDHAUS

die „Logcabins“ (Blockhütten) oft ganz in die Waldwildnis gestellt werden und diese als Naturgarten dient, dem man mit Absicht nur wenig nachhilft. Die Architektur lehnt sich hier meist stark an das alte Blockhaus an. Ganz neuerdings bildet man auch Schweizerhäuser nach. Aber die weiten Veranden müssen überall angebracht werden, um die Bauten für den Amerikaner passend zu gestalten. Auch als sich im 19. Jahrhundert die schon erwähnte merkwürdige Erscheinung abspielte, daß der athenische Stil überall dominierte, bildeten die hohen Veranden mit ihren Säulenkolonnaden die Hauptanziehung für diese Bauweise. Sowohl Landhäuser als städtische Wohnhäuser und öffentliche Gebäude wurden damals in griechischer Tempelform errichtet. Sie waren in der hölzernen Ausführung, zumal bei der oft übermäßigen Höhe der Säulen, künstlerisch widersinnig. Für städtische Bauten waren sie überdies recht unpraktisch, da sie das Licht abhielten. Aber es hat sich bis heute die Vorliebe für griechische Formen erhalten, und die Säulenveranda spielt noch stark in der Landhausarchitektur mit. Auch stehen noch viele der hölzernen Tempel des vorigen Jahrhunderts. So finden wir z. B. in Staten-Island bei New York einen großen Landkomplex mit ihnen bedeckt. Sie dienen als Hotels, Privathäuser, und eine große Anzahl gehört zu einem großartig angelegten Seemannsheim. Im Mondenschein kann dieser hölzernen Tempelstadt am Meere ein malerischer Reiz nicht abgesprochen werden; bei Tage gleicht sie mehr einer Parodie! Immerhin haben diese Bauten nach klassischen Mustern wohl eine gewisse kulturelle Mission erfüllt, besonders, da man, als sie errichtet wurden, der alten Welt wegen mangelhafter Reisegelegenheiten noch viel ferner war als heute.

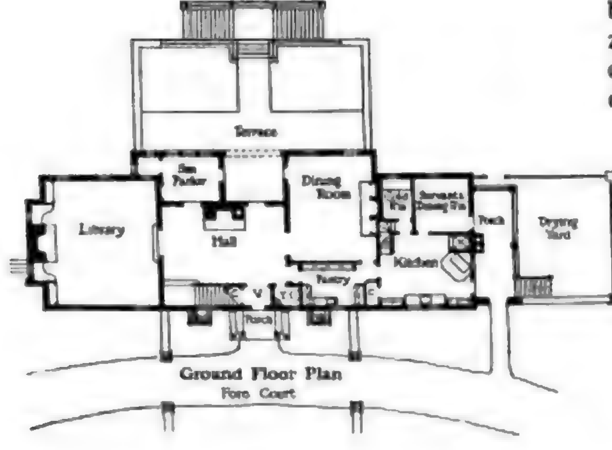
• • •

Wenn ich nun des näheren auf die einzelnen modernen Architekten eingehe, die sich der Landhausarchitektur gewidmet haben, so sei noch vorausgeschickt, daß die Landhäuser, welche als Dokumente moderner amerikanischer Architektur hier dienen sollen, meist die Villegiaturen unserer Reichen bilden und sich oft nahe den großen Städten befinden, also fast das ganze Jahr bewohnt werden und den Bedürfnissen eines ständigen Aufenthaltes zu dienen haben. Sehr im Vordergrund der modernen Villenarchitektur steht heute Wilson Eyre aus Philadelphia. Dieser Architekt hat gleich dem bedeutenden amerikanischen Porträtmaler John S. Sargent seine



ARCH. WILSON EYRE-PHILADELPHIA — AUS DEM GARTEN DES LANDSITZES „FAIRACRES" (VGL. SEITE 31)

ersten Lebensjahre in Florenz verlebt, aber auch hier kann man wohl nur insofern von einer Beeinflussung sprechen, als vielleicht die Umgebung während der frühen Jugendtage den Schönheitssinn entwickelt haben mag. Schon als Elfjähriger kehrte Wilson Eyre nach Amerika zurück; das war im Jahre 1869. Die folgenden acht Jahre waren seiner Schulerziehung gewidmet, und im Jahre 1877 begann seine berufliche Ausbildung, die aber keinen akademischen Charakter trug, die er vielmehr im Bureau des Architekten James P. Sims in Philadelphia erhielt. Dieser hatte einen sehr ausgedehnten Wirkungskreis und erfreute sich großen Ansehens. Bei ihm arbeitete Wilson Eyre, bis er im Jahre 1882 nach Sims' Tode dessen Bureau ganz übernahm. Ein reiches Feld der Tätigkeit ward ihm damit eröffnet, nachdem er erst seit fünf Jahren gleichsam als Lehrling eingetreten war. Eine echt amerikanische Laufbahn, wie sie heutzutage, seitdem die akademische Studienweise auch hier fast unumgänglich geworden ist, nur noch wenige zurücklegen. Für kurze Zeit hielt sich Wilson Eyre an die Traditionen seines Vorgängers, der sich hauptsächlich mit direkter Nachahmung des englischen Villenstiles befaßt hatte. Aber Wilson Eyre ist eine zu individuell angelegte Persönlichkeit, als daß es ihm möglich gewesen wäre, sich weder dem Vorbild eines Mannes, noch eines





GRUNDRISSE ZUM LANDHAUS IN TUXEDO (VGL. S. 55)



ARCH. WILSON EYRE-PHILADELPHIA

LANDHAUS IN TUXEDO (GARTENSEITE)



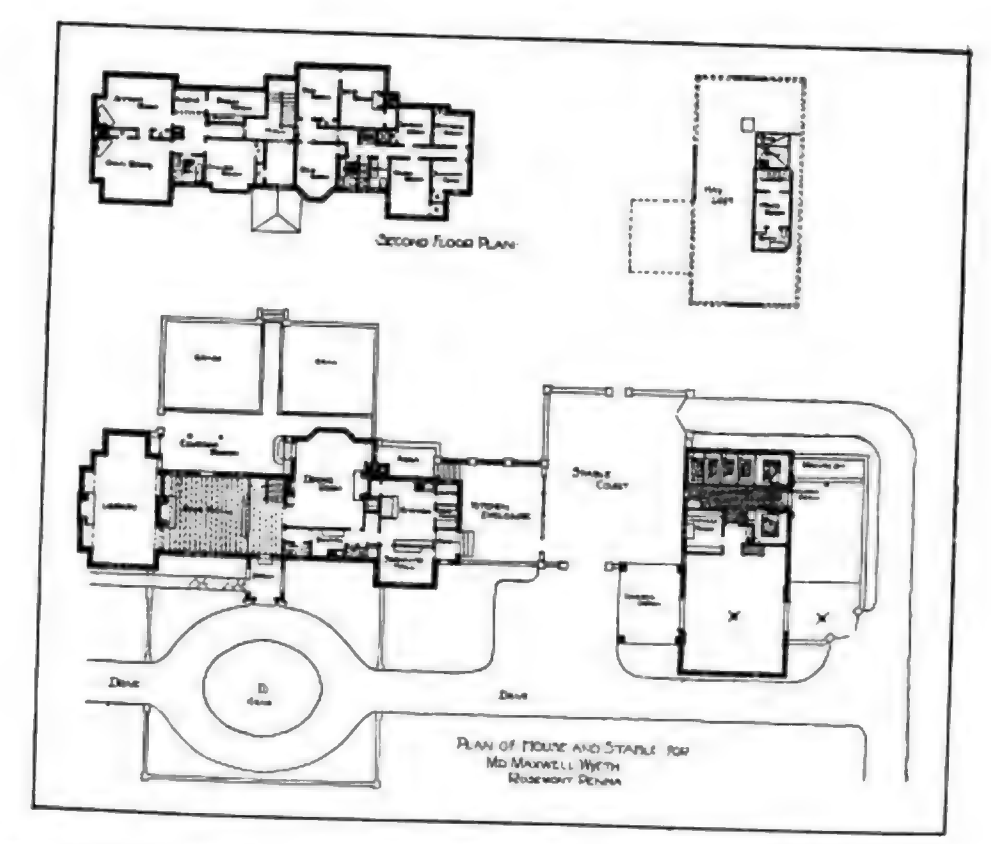
ARCH. WILSON EYRE-PHILADELPHIA LANDHAUS WYETH IN ROSEMONT (GARTENSEITE)



LANDHAUS WYETH VERANDA



ARCH. WILSON EYRE-PHILADELPHIA — LANDHAUS WYETH IN ROSEMONT (VORDERSEITE)



bestimmten, schon existierenden Stiles anzupassen. Bald brach seine Eigenart durch. In vielen seiner Bauten finden wir allerdings Anlehnungen an den Kolonialstil — sowohl den des Nordens als des Südens, je nach zweckentsprechender Verwendung — aber stets eigenartig verwoben mit den Gebilden seiner Phantasie. Viele auch sind nun letzterer entquollen, aber alle tragen den Anforderungen Rechnung, denen sie zu dienen haben. Alle sind daher originell, individuell, manchmal auch ins Exzentrische neigend. Immer findet sich in ihnen der Ausdruck seiner Persönlichkeit. Wodurch sich WILSON EYRE vor allem auszeichnet, das ist sein dringendes Verlangen, die Inneneinrichtung und Einteilung völlig mit dem Aeußern in Einklang zu bringen und zweckdienlich zu gestalten, eine Forderung, der man bisher hier zu Lande noch nicht genügend Rechnung getragen hatte. Alle Ornamentik muß bei ihm untergeordnet werden und nur dazu dienen, die Teile, die sie schmückt, kräftig hervortreten zu lassen oder deren Zwecke zu verdeutlichen. Stets entspricht die Außenseite eines Gebäudes genau der inneren Einrichtung. Manchmal hat WILSON EYRE sein Prinzip, die Einteilung der Innenräume auch nach außen zu dokumentieren, so weit geführt, daß Fehler des Plans — oft durch unumgehbare Umstände bedingt — auch nach außen sichtbar blieben, bleiben *sollen*, wenn es ihm leicht möglich gewesen wäre, dieselben zu verdecken. Wenn eine Zimmereinteilung z. B., um den Bedürfnissen der Bewohner gerecht zu werden, nicht zugleich der Harmonie der Verhältnisse entspricht, so besteht WILSON EYRE darauf, dies nicht durch architektonische Kunststückchen zu verdecken. Dadurch wird wohl manchmal die Schönheit der Linien gestört, aber kräftige Ursprünglichkeit und individuelle Stärke bleiben als eigenartige Reize gewahrt. WILSON EYRE verdankt seine größten Erfolge der Villenarchitektur, was bei seiner Individualität fast selbstverständlich scheint, denn hier kann er am besten die Persönlichkeit zum Ausdruck bringen.

Immerhin hat WILSON EYRE auch mit Glück öffentliche Gebäude und größere Geschäftshäuser entworfen. Unter den letzteren sind besonders die „Broker's offices" (Maklerbureaus) für Philadelphia — welche sich dem Kolonialstil sehr nähern — hervorzuheben. Mattrote Ziegel mit weißen Steinfassungen bilden die Fassaden, wie dies meist bei den Philadelphiaer Kolonialbauten der Fall ist.

Im Kirchenbau hat sich WILSON EYRE bis jetzt nur einmal versucht, aber mit viel Geschmack. Byzantinischer Einfluß scheint nicht ausgeschlossen gewesen zu sein. Aber eine Vereinfachung und ein Hinzielen auf massige Wirkung hat ihn vor plumper Nachahmung bewahrt — oder vielmehr eine solche liegt eben WILSON EYRE ferne, und er wird deshalb nie in sie verfallen, wenn auch die Verführung groß ist. Seine Kirche steht mitten unter großen Bäumen und ist von Buschwerk umgeben.

Schon eine seiner frühesten Landhausbauten, das Heim von R. L. ASHHURST in Overbrook bei Philadelphia, bringt eine originelle Anlage. Besonders das ovale, Fenster im Mittelpunkte des Giebels angebracht, erweist sich als eigenartig und faszinierend, und das Dach zeigt in seiner stark überhängenden Form für Amerika neue Momente. Noch origineller präsentiert sich das Heim von JOHN W. PEPPER bei Jenkentown, das WILSON EYRE zwei Jahre später entwarf. Die Kombination einer rauhen kräftigen Steinmauer, welche zum Teil bis unter das schräge Dach sich erstreckt und von Holzwerk für den andern Teil des Hauses, sowie die Verwendung von dicken Säulen aus rauhem Stein, welche die Veranda tragen, geben dem Ganzen ein eigenartiges Gepräge. Die unregelmäßigen Wohnräume verleihen auch hier dem Aeußern den Stempel. Die Halle — von der nach amerikanischer Sitte die Freitreppe in die oberen Stockwerke führt, ist teilweise so hoch wie zwei Stockwerke. Auch das Speisezimmer ist ohne Rücksicht auf Symmetrie angelegt, während das „Parlor" gerade durch seine schönen, harmonischen Verhältnisse fesselt. Fast konventionell erscheint aber dann der Garten im Vergleiche zu dem etwas exzentrischen Plan des Hauses — oder gerade darum auch wieder exzentrisch mit dem Gebäude als Ganzes betrachtet.

So wie diese Ersten, bieten alle Bauten von WILSON EYRE Beweise von Originalität. Es würde zu weit führen, die vielen Landhäuser, die in den letzten Jahren nach seinen Entwürfen entstanden sind, des Näheren zu beschreiben. Nur denjenigen, die diesen Aufsatz illustrieren, seien noch einige Worte gewidmet. Die Wyeth-Villa repräsentiert eine der neuesten Bauten von WILSON EYRE und bringt die Eigenartigkeit seines Stiles voll zur Geltung. Es ist ihm gelungen, den Missionsstil, wie der Süden ihn als Zweig des Kolonialstiles entwickelt hat, mit Motiven des englischen Landhausstiles zu vereinigen, oder besser gesagt, ein völlig Neues daraus zu bilden. Wir sehen die schrägen, hohen Formen des breiten Daches des Kolonialstils, das englischen Ursprung verrät. Dadurch wird die

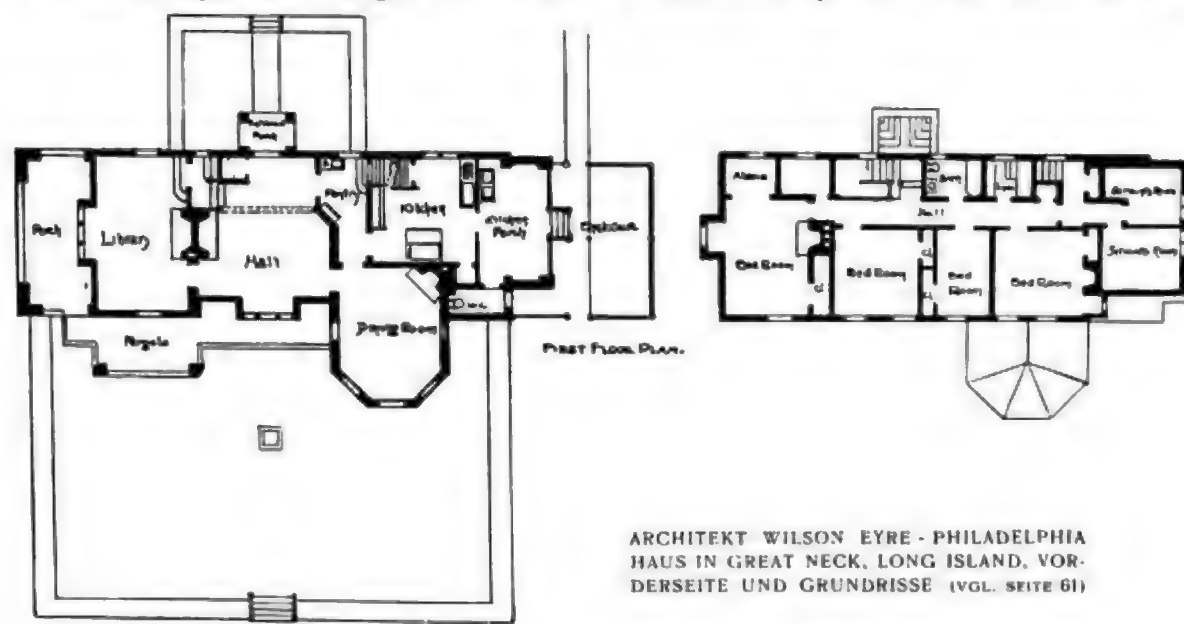


ARCH. WILSON EYRE-PHILADELPHIA

LANDHAUS WYETH IN ROSEMONT: HALLE



Schwerfälligkeit und Massigkeit des Missionsbaues gemildert und ihm das Gedrückte genommen. Das Dach strebt empor und wird somit der Umgebung angepaßt, denn die Villa liegt auf einer Anhöhe. Aber das Weite und Kräftige des Missionsstiles ist gewahrt und kommt auch im Innern zur Geltung. Die Halle ist mit Vermeidung jeder kleinlichen Ausschmückung einfach und ganz konstruktiv gehalten. Die Balken des Deckengewölbes bilden deren einzigen Schmuck. Sie ruhen auf hölzernen Pfeilern, aber die Halle ist hoch, und so wird auch hier der Eindruck des Weiten, Freien gewonnen, der bei solch einer Deckenkonstruktion sonst leicht verloren gehen könnte. Die Stiege führt in der Mitte des Hauses zu den Gemächern in den oberen Stockwerken empor und von den beiden Seiten



ARCHITEKT WILSON EYRE - PHILADELPHIA
HAUS IN GREAT NECK, LONG ISLAND, VORDERSEITE UND GRUNDRISSE (VGL. SEITE 61)



ARCH. WILSON EYRE PHILADELPHIA

GARTENSEITE EINES LANDHAUSES IN GREAT NECK (VGL. SEITE 60)

wird sie von weiten Hallen flankiert, die nur halbhohe Wände vom Stiegenhaus trennen. Diese Einteilung verleiht dem Ganzen einen ungemein wohnlichen, dabei aber großzügigen Charakter.

Wilson Eyres Wesenheit drückt sich gerade in dieser Einteilung der Innenräume vollständig aus. Die Möbeleinrichtung der Hallen und aller Wohnräume ist im Missionsstil gehalten. Es sind die ganz schweren Missionsmöbel, die hier Verwendung finden, und mit Recht. Aber auch in diesen Innenräumen kommt, wie in der Außenarchitektur, die gerade Linie nicht ausschließlich zur Anwendung, die schräge, nach oben strebende Linie wirkt vielmehr dazwischen mildernd und hebend: das Düster-Gedrückte des Missionsmotivs zur freien freudigen Wohnlichkeit verklärend. Man betrachte z. B. die schrägen Balken, die das Deckengewölbe stützen helfen.

Einer der glücklichsten Einfälle für die Aussenkonstruktion ist das Hervorwachsen eines Landhauses in Tuxedo aus seiner Umgebung (Abb. Seite 55). Ein felsiger Naturpark umgibt das Gebäude. Die vom Garten emporführende Treppe ist aus rauhem Stein gefügt und ebenso der ganze Unterbau. Er scheint gleichsam der Felsenumgebung abgerungen zu sein. Erst nach oben finden wir glattes Mauerwerk. Das schräge Dach krönt den Bau in harmonischer Weise. Aus der schweren Felsennatur heraus strebt er in die Höhe! Breite Veranden umgeben die anderen Seiten des Hauses. Sie gemahnen in ihrer Anlage mit Recht an die „Corridore“ südlicher Bauten und wahren dadurch den Anklang an die Missionen des Südens.

Das Haus von Nelson Brown in Torresdale zeigt, so grundverschieden es vom Wyeth-Hause ist, doch wieder alle Eigentümlichkeiten Wilson Eyres — gerade in dieser Verschiedenheit (Abb. S. 63). Ein See liegt nahe dem Hause, Rasenflächen umgeben es. So ist denn alles weicher gehalten, Ziegelwerk, dann glatt verputzte Wände, kein rauher Stein, aber als Veranda ein Bau von verputztem Stein. Ein gewölbter Eingang geleitet uns hinein. Auch die vordere Seite zeigt abgeschrägte Wölbungen. Das Dach strebt wieder in die Höhe und ist stark geschrägt. Die Fensterscheiben sind butzenartig abgeteilt, aber auch hier sind die Vierecke so eingeteilt, daß sie spitz nach oben streben, dem ganzen Charakter entsprechend. Hohe Bäume umschatten den Bau, verdecken aber nirgends die Konstruktion.

Völlig der Umgebung entsprechend, zeigt sich ebenfalls die Villa der Misses Alger und Fuller (Abb. Seite 60 und 61). Sie liegt in Great Neck am Sunde, nahe New York, wo im Sommer ein fast tropisches Klima herrscht, wie das Gartenbild zeigt. Die Ueppigkeit der Gewächse, dazwischen die schlanke Cypresse — wir vermeinen im spanischen Amerika zu weilen.

So harmoniert der Bau, der mehr als irgend ein anderer von Wilson Eyre an die spanischen Missionen gemahnt, denn ganz außerordentlich mit der ihn umgebenden Natur. Nur das tief herabhängende, aber sehr schräge Dach mildert auch hier wieder das Gedrückte. Aber der ganze Bau ist viel wuchtiger gehalten als die früher besprochenen, die Kamine sind niedriger und breiter. Auch dies Gebäude ist wieder ein harmonisches Ganzes — eine eigenartige Verklärung verschiedener Motive zum künstlerischen und praktischen Gelingen.

Solch originelles Schaffen ist bisher in diesem rasch erblühten Lande der Kontraste noch selten gewesen — auf allen Gebieten. Weil wir in Wilson Eyre Harmonie und Originalität finden, verdienen seine Arbeiten das Interesse der Mitwelt — „hüben und drüben“.

Clara Ruge-New York





ARCH. WILSON EYRE-PHILADELPHIA

LANDHAUS IN TORRESDALE (PENNSYLVANIEN)



ZUM KUNSTSCHAFFEN UNSERER ZEIT, INSBESONDERE AUF KIRCHLICHEM GEBIET

Es gibt nichts Trostloseres, als dem Kunstschaffen unserer Zeit zuzuschauen, ganz besonders den Architekten, Bildhauern und Malern, die in Dorfkirchen und Domen ihren Geist und ihre stumpfen Seelen verraten. Es sind meistens mit den besten Zeugnissen versehene Mustermenschen, die in der Wirrnis einer Kunststadt und in den Krallen eines Akademieprofessors den letzten Rest ursprünglicher Empfindung verloren haben. Sie bringen ihre Virtuosität und ihren Dünkel nach Hause und finden in engherziger Parteiung und durch gewissenlose Protektion ihre Aufträge. Nichts gestaltet sich bei ihnen aus innerer Notwendigkeit. Wenn der Gewinn es zuläßt, dann stützen sie sich auf einen Stab meistens unreifer Lehrlinge und Gehilfen und ziehen vereint mit ihnen jene hohe Welt religiös-poetischen Empfindens in den Staub, deren reine Spiegelung gerade in unserer Zeit Wunder der Versöhnung wirken würde. Diese Menschen wissen recht wohl, was sie tun, sie würden bei wachsender Selbstbesinnung in eigenster Kraftentfaltung und Liebe zu der Natur und den Werken älterer Zeit schon allmählich etwas Tieferes geben, doch es fehlt ihnen der Mut zur Ehrlichkeit, sie wollen Geschäfte machen, müssen ein großes Haus führen und bleiben Sklaven. Sie wissen wohl, daß ehrliche Kunst wie die Religion und die Natur Wahrheit offenbart, doch sie halten sich von einer tieferen Auffassung der Dinge fern, weil sie fühlen, daß es in den höheren Bezirken nicht mehr so glänzende Einnahmen gibt. Sie stehen viel zu niedrig, um die Kunst als Wahrheitsoffenbarung zu fassen und mit dem Mainzer Bischof von Ketteler also darüber zu empfinden: „Jede geoffenbarte Wahrheit hat zwei Seiten. Nach der einen reicht sie in die unendliche Tiefe des Wesens Gottes, nach der anderen läßt sie sich hinab bis in die Kinderseele, wo sie das Ebenbild Gottes in seiner tiefsten Verborgenheit unter der Einfalt des Kindes antrifft, zugleich aber mit einer wunderbaren Fähigkeit der Ausbildung für Gott, der Erhebung bis zu Gott."

Jedes Werk ehrlicher Kunst strahlt wie ein Kind jene Harmonie aus, mit deren Erleben wir engbegrenzte Menschlein eine beglückende Ahnung vom Wesen des Höchsten haben, den wir ja nur in Attributen erfassen können. Was wir mit religiösem Wesen bezeichnen, ist die tiefe Sehnsucht nach einer endgültigen Harmonie, nach Frieden mit dem Ganzen — mit Gott. Nur mit unseren Sinnen können wir die durch die Kunst gesteigerten Harmonien der Natur nach dem Grad unserer Empfänglichkeit wie ein Himmelsglück empfinden, und je schlichter wir die Schönheit und Wahrheit der Erde verkünden, desto größere Himmelssehnsucht wird uns aus echter Kunst erblühen wie aus jenen unvergänglich schönen Bildern, die Jesus dem Leben der Natur entnahm.

„Die Religionen, höchste Kraftanstrengungen der Menschheit, sind nichtsdestoweniger den menschlichen Bedingungen unterworfen, und wenn sie auch den Himmel offenbaren, so hängen sie doch von der Erde ab." Auf das einfache Wahrsein kommt es an! Feuchtersleben sagt so schön: „Den Männern sag ich dies: es gibt keine Kraft ohne Wahrheit, und den Frauen sei gesagt: ohne Wahrheit gibt es keine Anmut. Und soll ich ein Geheimnis ausplaudern, das so nahe liegt und doch so schwer gefunden wird, so wisset, daß das, was ihr als Genie bewundert, nichts ist als — Wahrheit."

Diese Menschen aber — nein — Menschen sind es noch lange nicht — die Herren Könner scheuen sich vor der Offenbarung ihres Wesens, sie tauchen deshalb alles in einen Schimmer kraftloser Süßigkeit und schablonieren mit Maßstab, Meißel und Pinsel tausend Dinge hin, in denen sich in früheren Jahrhunderten und bei einzelnen Künstlern unserer Zeit die edelsten Regungen der Menschheit manifestierten. — Ich habe es erlebt, daß ein Meister, vom Frühschoppen kommend, den Fortgang einer Kirchenbemalung anschaute und dabei seinem Gehilfen zurief: „Wenn Sie mir mit der Madonna nicht vorankommen, halte ich Ihnen so und soviel vom Lohn ab." Das hat mich damals ungeheuer empört! Es ist schlimm, daß den Theologen zum größten Teil der Blick für ehrliches und unehrliches Kunstschaffen fehlt, jedoch die Gewissenlosigkeit jener Architekten, Bildhauer und Maler ist noch schlimmer. — Ich kenne einen anderen Fall, in dem in einem Wallfahrtsort einem Maler durch die reichlich zufließenden Mittel die größten Aufträge zufallen. Er selbst

würde mit seiner eigenen Kraft sicher etwas Gutes geben, jedoch die große Herde seiner Lehrlinge und Gehilfen überzieht die Wände und sogar die Säulen mit Bildern, deren Wert nicht viel höher steht wie die bunten Sachen, die Zigarrenkisten schmücken.

Wo, wie in diesen Fällen, die rechte Liebe fehlt, da fehlt auch die Erkenntnis! Die Liebe und alles, was aus der Liebe stammt, leidet unter dem Unsegen solcher Geschäfte, deren Führer selten mehr als Ehrendiebe sind! Zum eigenen Heil sollte man den Katholiken beim Vergleich alter und neuer kirchlicher Kunst einen Bildersturm predigen. Eine Selbstbefreiung vom Nichtssagenden und Ueberflüssigen, von der bunten, süßlächelnden Fabrikware, wie sie in Lourdes, bei St. Sulpice in Paris, am Borgo nuovo in Rom, in Kevelaer am Niederrhein und an vielen anderen Orten feilgeboten und immer wieder von frommen Gemütern den Kirchen geschenkt wird. So einem Pfarrer sollte mindestens ein Bewußtsein dafür vermittelt werden, was die Einheits- und Vollkommenheitswirkung seiner Kirche ausmacht (der rechte Mann könnte ihm das an einer Blume zeigen!), und er sollte die frommen Seelen bitten, mit ihren Mitteln wirkliche Not zu heben. Er sollte auch die Einsicht und den Mut haben, einen bestens empfohlenen Könner abzuweisen und der wirklichen Tüchtigkeit, die stets die Harmonie und nie eine Ueberladung, ein Zuviel in der Kirche duldet, die Aufgaben zu stellen. Mancher Nichtkatholik wäre würdiger dazu als ein Mitglied katholischer Vereine, das sich auf den Kunstausstellungen der Katholikenversammlungen die nötige Menge von Aufträgen holt. Es fehlt nicht an Bemühungen echter katholischer und nichtkatholischer Kräfte, doch sie werden durch List und Stumpfsinn niedergehalten. Man macht ihnen Versprechen und hält sie nicht! Ich habe es erlebt, daß ein junger Mensch in seiner Vaterstadt vom Pfarrer mit den besten Versprechungen hinauskomplimentiert wurde, und daß nachher die Arbeit, es handelte sich um die Ausmalung der Pfarrkirche, zwei auswärtigen, sich absolut nicht verstehenden Malern überwiesen wurde. Das Geschäft wurde aber doch mit vereinten Kräften gemacht, und es muß dabei gesagt werden, daß keiner von ihnen auch nur einen Funken von Persönlichkeit zu offenbaren imstande war, während der Abgewiesene auf dem in Betracht kommenden Gebiete bei einem Wettbewerb in München unter 350 Einsendern einen zweiten Preis errang.

So wird's gehen, so lange die Kirchenleitung nicht den Willen hat, echter Kraft und ehrlicher Kunst die Tore zu öffnen. Die wirkliche Kraft wird nie das Bedürfnis haben, über sich hinaus zu schaffen, sie wird sich im wesentlichen nicht durch Gehilfen oder mithelfende Meister ergänzen lassen, sie wird ebensowenig geteilt, gestört sein wollen, wie der Betende, der sich mit all seinen inneren Kräften in seinem Kämmerlein zur höchsten Schönheit und Liebe, zu Gott wendet. — O ihr kurzsichtigen Gottesgelehrten, die ihr nicht fühlt, wie heilig ehrliche Kunst ist, ob sie von Juden, Protestanten oder Katholiken stammt, wie Gott durch dieselbe reden will, und wie ihr Gott in euren Kirchen den Mund schließt! Gott will sich offenbaren durch den Künstler, der größere Adel und die größere Harmonie der Natur sollen wieder gefühlt werden durch den Einklang der Erscheinungen und das Bild — jeder ehrliche Künstler ist ein Johannes auf seinem Patmos! Diese Echten, Ehrlichen zu finden und festzuhalten, das sollte auch der Wille der Kirche sein! Der verstorbene Pfarrer meines Heimatortes, unter dessen Leitung eine schöne Kirche entstand, ließ seine Predigten über die Bedeutung jenes Gotteshauses drucken und hat mir dadurch in meiner frühesten Jugend sehr, sehr viel gegeben. Später erfuhr ich, daß jener Baukünstler, der am Rhein manche schöne Kirche aufwachsen ließ, ein Protestant gewesen sei.

Alles Große befreit und zieht von der Erde hinweg über unser Menschenschicksal hinauf in lichtere Gefilde. Nirgendwo ließe sich das Ideal vom Guten und Schönen besser verwirklichen als in den Kirchen, wo Glauben und Ahnen nach Ausdruck ringen, nur sollten die einzelnen Glaubensgemeinschaften in eine heilige Rivalität geraten! In den Kultgebäuden ist wie nirgend sonst das Leben vom Duft einer reinen Poesie umströmt, aus dem das edelste und höchste Kunstwerk geboren werden könnte. Wieder eine lebendige Kunst gelten lassen, heißt auch das Leben auf anderen Gebieten in seiner Wahrheit und Schönheit tiefer erfassen! Bei uns ist das Leben und die Entwicklung, und aus dem Unreifen soll sich das Reifere entfalten. Die Reinheit und Größe einer Kunst, wie sie von den Wänden und der Decke einer Capella Sistina herabredet, wird nur von Menschen empfunden, die selbst innerlich groß und rein sind, von den freien, im höchsten Sinne sittlichen Menschen. Ich bin überzeugt, daß die rein und edel dargestellte Nacktheit, zumal bei unserem Geschlecht, das sich in seiner Not wieder darauf besinnt, den Leib der Luft und der Sonne auszusetzen, viel mehr das sittliche Empfinden in gutem Sinne beeinflussen wird als

manches Heiligenbild, und wenn auch in der Kirche erst spät solche Heiligungsmittel verstanden werden, so könnte man doch in den Schulen dafür besorgt sein, den Kindern auf diese Weise die gerade und klare Gesinnung zu erhalten. Die Jugend, wenn sie die Segnungen der Natur als Schutzmittel gegen die Krankheiten des Leibes und der Seele ganz fühlen wird, wird auf die reinen Darstellungen des Nackten schauen wie auf Lilien und Rosen. Im kirchlichen Leben hat der Götze der Unfreiheit, der Bequemlichkeit den Gott des Lebens und der Freiheit in den Staub getreten! — Das freie, ernste Schaffen muß wieder einsetzen, das bei aller Rücksicht auf gegebene Bedürfnisse nach Harmonie und Vollkommenheit strebt, nach jener Einfachheit und Kraft, die aus dem Grabmal Theoderichs zu Ravenna, aus dem Aachener Münster, aus dem Wormser Dom, der Kathedrale von Laon, aus dem Pantheon des Agrippa, aus den gewaltigen Architekturen Bramantes und aus Michelangelos Kapitolpalästen redet. Die alte Kunst zeigt höchst kraftvolle Werke, die neuere Kunst zerstört durch eine Ueberfülle von Ornament das dynamische Element der einfachen Bauform. Man wird bei vielen Versuchen für jüdische, protestantische und katholische Kultgebäude gegenüber den alten, bescheiden und doch originell und gewaltig wirkenden Bauwerken den Wunsch nicht los, daß auch unsere Zeit sich wieder auf das Allereinfachste und Kraftvollste besinnen möge, dem jeder Schmuck sich in vornehmster Weise unterordnet. Man scheut die Ausgaben für einige Fuhren Backsteine, mit denen eine rechte Tiefe und Kraft erzielt werden könnte, und gibt dabei Unsummen für allerlei nichtssagendes Ornament aus.

Das Geniale kehrt überall und zu allen Zeiten wieder, nur wird es in unserer Zeit durch die Schulen am tiefsten erschüttert. Da sollte die Kirche mit vorangehen und eine Schützerin der besten Kräfte des Volkes werden! Wie sich an einem Wasserfall, wo das Leben unaufhörlich rauscht, die stillen und tiefen Menschen hinsetzen und die Unruhigen ihre Ruhe suchen, so wird eine lebendige Kunst viele wieder mit der Kirche versöhnen, die doch in ihren Zeremonien eine so große Künstlerin ist. — Den Nazarenern und ebenso den Beuronern fehlt das Geniale, das Lebendige, Ursprüngliche. Es mag ja sehr schön geklungen haben, wenn die Nazarener bei ihrer Arbeit auf dem Apollinarisberg vierstimmige Weisen Palestrinas sangen, — doch man merkt es ihrer Kunst an, daß sich gemütlich dabei singen ließ. Es fehlt ihr die Größe, die aus echter Leidenschaft wächst! Die Leute hatten in Italien zu viel verloren! Ihr Hauptwert lag in dem Versuch, Ruhe statt Effekt zu geben, der damals, von den Kunstschulen ausgehend, die wenigen Keime ernster Bestrebungen überwucherte.

Es müssen Künstler kommen, deren Kunst in größter Einfachheit den Menschen auf die Schönheit und Möglichkeit einer Harmonie in diesem Leben hinweist! Wir müssen den Mut und die Fähigkeit entwickeln, unser eigenes Leben, wo es sich immer erfassen läßt, für die Erzählung der Heilswahrheiten zu zeigen.

Alles Christliche und Katholische, wenn es durch das Wesen reiner Kunst hindurchgeht, findet sich im Reinmenschlichen wieder, und wenn man aus den Erscheinungen herausfühlt, daß einer ununterbrochen sein Bestes, sein Heiligstes hingab, dann wird die Kunst in ihrer Klarheit fruchtbar für alle Menschen sein! In der Kunst muß die freie Offenbarung begnadeter Menschen geduldet werden! Man muß ehrlicher Kunst mit demselben Ernst begegnen, die man der Messe als Kunstwerk gegenüber hat! Sie ist aus der Not zum Trost entstanden, und so entsteht alles Echte und Tiefste.

Man redet viel zu viel vom Stil, man sollte sagen, wie man überhaupt zum Stil kommen kann, besser noch, wie man gute Wirkungen erreicht! Nur durch die Liebe, die sich ohne Wollen immer neu und groß offenbart! Die Modernen haben selten die Ahnung und das Wissen für das Entstehen der alten Wirkungen (man sollte mehr von Wirkungen als von Stil reden). Mit einem Blick für das Wesen reifer, alter Kunst, mit einem scharfen Auge für die Mannigfaltigkeit der Natur ließe sich so viel verschiedenartige einfache Schönheit erzielen, als sie die Natur selbst bietet. Und gerade in der Kirche, wo durch den Zusammenklang aller Dinge eine größere Harmonie als im Wohnhause oder in sonstigen öffentlichen Gebäuden erreicht werden kann, würde ein Ort zu sehen sein, von dem der Begriff für das Gesunde und Schöne mit in die Häuser dränge. Nur sollten nicht Händler, sondern Künstler, die in Parteiversammlungen und am Biertisch selten zu finden sind, und die sich ein reines Empfinden bewahrten, für die Aufgaben gesucht werden. Sie sind selten, und sogar ein Papst und ein Kaiser findet nicht immer die wahren Kräfte. Man sollte nach echtem Volksempfinden auf die Suche gehen, man sollte abwarten, was aus freier Betätigung von Katholiken und Nichtkatholiken Großes und Schönes entsteht und wert ist, einen erhabenen Baugedanken als Plastik oder



JOSEPH WACKERLE-MÜNCHEN NATURSTUDIE (TERRAKOTTA)
AUSFÜHRUNG: KÖNIGLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR NYMPHENBURG

Malerei zu begleiten. Alles aus Leidenschaft zu höherem Leben Führende ist religiös. Wie unvergleichbar wird hier die Kirche in ihren Gebräuchen zur Künstlerin! Alles wendet sich darin in edelster Weise an die Sinne! Es kommt ja nur auf jenen Verbrauch menschlicher Kräfte an, die zur reinen Freude, zur ewigen Schönheit führt. Das Gefühl für das Schöne lebt immer in einer Unendlichkeitsahnung. Wie alles aus dem Ewigen geformt wurde ohne uns, so schaffen wir dem Unbegreiflichen mit unserem Blick für die Vollkommenheit der Natur alles nach!

Wie der Tanzende bei den frühesten Völkern seine Kräfte des Leibes in reiner Lust dem spielenden Kinde gleich an die unbegreifliche Gottheit hingab, so ist das Tanzspiel der Formen, Farben und Töne noch immer ein hohes Lied zur Ehre des Höchsten.

Wir, die wir die Natur und die alten Meister tiefer erfassen konnten, die wir die Echtheit des Materials fordern und an strenger Form und Zeichnung festhalten, indem sich uns die Gesetzmäßigkeit aller Dinge, auch besonders durch die Fortschritte der Naturwissenschaften, lebhafter offenbart, die wir die Japaner und die Schaukräfte der Impressionisten kennen lernten und von den alten Kölnern und süddeutschen Meistern zu Puvis de Chavannes und von dort zu Michelangelo heraufschauen, die wir an mancher Skulptur unserer alten Dome mehr Größe und Tiefe der Empfindung anstaunen als bei den Griechen und Römern und von da aus die noch größere Einfachheit der Aegypter liebend erkennen, wir wissen genau, wie winzig unsere Werke gegen die Leistungen der alten Meister jetzt noch sind, doch wir wollen mit unseren Schaukräften wie sie aus dem Vollen schaffen, wir wollen zu unserer Höhe hinan, wir möchten wieder Leben in Rhythmus bannen, Leben, Leben!! Die Ergriffenheit und die Begeisterung eines Nichtkatholiken, der als Maler seine Studien in Weimar bei LUDWIG VON HOFMANN, dann in Paris und in Spanien machte, vor MATTHIAS GRÜNEWALDS Werken in Colmar (woselbst mir ein im Schaufenster ausgestellter Steindruck des Gekreuzigten von STEINHAUSEN die ganze Schwäche unserer Zeit in besonders grellem Lichte aufs neue erscheinen ließ) werde ich nicht so leicht vergessen.

Die reine Sinnlichkeit, die in kirchlicher Musik, im Marienlied vor allem zum Ausdruck kommt, muß auch unsere jetzige Kunst wieder durchdringen. Es fehlt den meisten für die Kirche Tätigen noch die ernste künstlerische Selbsterziehung, die wenigsten sind imstande, ohne Anlehnung an einen alten Meister Form und Farbe aus der Natur zu holen und für eine gegebene Aufgabe umzugestalten. Ich kenne diese Herren, deren ganzes Kapital in Vorlagewerken besteht, sehr genau!! Gerade solchen zum Heil sollte man daran denken, auch nichtkatholischen Künstlern Aufgaben für die Kirche zu stellen! — Auf einer Schneeschuhfahrt durch den Schwarzwald traf ich in Bernau, dem Heimatsort HANS THOMAS', bei der Mittagsrast eine Hochzeitsgesellschaft



JOSEPH WACKERLE MODELL FÜR BRONZE (NATURSTUDIE)

an. Ueber dem Hochzeitspaar hingen einige Steindrucke von THOMAS' Hand und darunter eine Geburt Christi, die jedem Menschen der dortigen Gegend, aus der heraus sie entstanden war, zum Herzen reden mußte. Das wäre wundervoll, wenn sich auch in den Kirchen das Leben nach den hohen Gesichtspunkten der Bibel aus der Heimat heraus durch die Weihe der Kunst offenbaren würde, so daß sich die Menschen an ihr immer wieder aufrichten könnten.

Die Kunst muß wieder aus den reinen Herzen und aus den stillen Gegenden herauswachsen, um stärker zu wirken als die gemalten und gemeißelten Lügen und Selbsttäuschungen der Kunststädte. Mancher würde gern in Stadt und Dorf, ohne an klingenden Lohn zu denken, das rechte Feuer entzünden. Das Volk, das noch mit einer großen Innigkeit, als Träger tiefsten poetischen Empfindens seine Marienlieder singt, hat auch die Kräfte, jene Künstler hervorzubringen, die mit derselben Innigkeit das Verhältnis einer Mutter zu ihrem Kinde malen und meißeln würden; doch die Werkstätten der Geschäftsleute und die Ateliers der Akademien sind eine gleichgroße Gefahr für die Geburt des Reinen und Tiefen! Da sollte die Kirche der wirklichen Kraft und sich selber helfen! Die diesjährige Sonder-Ausstellung für christliche Kunst in Aachen scheint dem Echten die Wege bahnen zu wollen! Von der nächstjährigen Ausstellung in Düsseldorf darf man das Gleiche erwarten. Zu solchen Unternehmungen sollten in den einzelnen Diözesen kunstliebende Männer suchend und belehrend unter das Volk gehen, statt gelehrte Bücher zu schreiben! Sie sollten Mittel zusammenbringen, um mit den wirklich aus innerer Not Schaffenden jene Orte eine Zeitlang aufzusuchen, an denen ernste und große Kunst ihr gewaltig Wort redet. Vor mehreren Tagen wurde mir beim Anblick eines verwitterten Kreuzblumenteils vom Freiburger Münster noch so recht die Aehnlichkeit desselben mit jener Unmenge kleiner erster Modelle klar, die ich vor einigen Jahren in Rodins Atelier in Paris sah, in denen auch jenes Wechselspiel von Schattentiefen und Lichthöhen in den Leibern zum Ausdruck kam! Was wird ein Rodin, der der Natur treu blieb, nicht alles an der Notre-Dame gelernt haben! Bei ehrlichem Kunstschaffen braucht man nur so zu arbeiten, wie es die Alten taten! Hier in Freiburg stehe ich immer wieder vor jenen groß und rein geschaffenen, zu einer einzigen Klarheit zusammenklingenden Formen des Münsterturmes, der in all seiner Einfachheit das Tiefste im Menschen grüßt und in seiner Vollkommenheit den Glauben an die höchste Schöpferkraft lebendig erhält. Hier läßt ein Unbekannter die harten Steine eine Sprache reden, die übervoll ist von Freiheit und Wohlklang! Von Freiheit, vom inneren Freier- und Besserwerden aber will alles Bauen und Tun einer Menschheit zeugen, die sich mit Kraft an die Wahrheit des Lebens hält und in der Kunst eine Macht erkennt, die ihr zu eigener Läuterung und Erhebung das Schlechte und Gute, das Vollkommene und Unvollkommene, das Unreife und Reife, mit einem Wort das wirkende Leben so einfach und groß wie die Bibel in höchster Schönheit als Spiegel vorhält.

Auf das Einfache und Vollkommene im Kleinsten und Größten, aus Leidenschaft und Liebe Geschaffene, kommt es letzten Endes an, das wie ein Freiburger Münsterturm oder wie die Kuppel der Peterskirche in Rom zum Himmel ragt!

Freiburg i. B. JOS. LICHTENBERG



JOSEPH WACKERLE MÜNCHEN • SABINISCHE MUTTER (MAJOLIKA)
AUSFÜHRUNG: KÖNIGLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR NYMPHENBURG



JOSEPH WACKERLE-MÜNCHEN

GESCHNITZTE MARIONETTEN-FIGUREN

JOSEPH WACKERLE

Die Kunst der Porzellanfiguren war lange Zeit ein Zufluchtsort für die allerärgste Geschmacklosigkeit. Erfunden für eine Kultur der raffinierten, koketten Grazie und in dieser Kultur zur Vollendung gebracht, mußte sie in einer Welt, der diese Grazie verloren gegangen war, ganz fehl am Ort wirken: die alten schönen Stücke konnten wohl als Sammlungsobjekte weiter existieren, was aber neu dazu kam, war nichts wie öde, schlechte Wiederholung längst ausgeleierter Formen, gerade gut genug, um als »Nippes« in irgend einem schlecht und überladen eingerichteten Salon zu stehen.

Daß aber trotzdem in dieser Technik noch Leben steckt, beweisen die Porzellanfiguren Josef Wackerles; sie sind unter den verschiedenen Versuchen einer Neubelebung dieser Technik wohl die gelungensten, die lebendigsten.

Aeußerlich lehnen sich die Figuren an Früheres an: die Kostüme sind aus der Rokoko-, der Biedermaier-, auch der Krinolinenzeit genommen, und auch die Gesten haben oft etwas von der pretiösen Gemessenheit früherer Zeit. Aber trotzdem lebt ein starkes modernes Element in den Figuren. Es erscheint uns hierbei weniger das Bewußte in der Empfindungswelt der Figuren, das bei mancher, wie bei der im Lehnstuhl sitzenden, nicht jedem sympathisch sein mag, als vielmehr eine große künstlerische Zweckmäßigkeit, eine bewußte Vereinfachung der Geste, eine Hintansetzung des Details, die die Figuren stark von alten unterscheidet und ihnen eine etwas stärkere, machtvollere Erscheinung verleiht. Eine Figur, wie die Dame mit dem Muff, erhält so eine sehr starke, einfache Wirkung, und auch bei Gruppen wie bei den zwei Masken gelingt es Wackerle, zu einer sehr geschlossenen Gestaltung zu kommen. Dabei ist aber trotz des Verzichts auf feines Detail im Sinne der Rokokofiguren doch der Charakter des Porzellans vorzüglich festgehalten und durch ganz einfache, gut gewählte Farben stark zur Geltung gebracht.

Daß es Wackerle nicht nur gerade um den Materialreiz des Porzellans zu tun ist, sondern daß er vielmehr überhaupt an plastischer Kleinkunst, oft humoristischen Gepräges, Gefallen findet, beweisen Holzschnitzereien, z. T. selbständig gedachte Figuren, wie die mit der abgenommenen Maske oder die ganz ausgezeichneten Puppen für ein Marionettentheater. Diese können in ihrer Lebendigkeit und Einfachheit geradezu als Meisterstücke gelten.



NATURSTUDIE (FARBIGE ZEICHNUNG)

Noch auf ganz anderen Gebieten hat Wackerle seine Begabung für kleine Kunst gezeigt. Im „März" erschien eine Novelle von H. Hesse mit seinen Illustrationen, Federzeichnungen, die ebenso wie die Figürchen von reizendem Humor und einem starken Sinn für geschlossen dekorative Wirkung und dabei auch wieder von der Vorliebe des Künstlers für biedermaierische Empfindung zeugten. Daß er aber auch sehr wohl fähig ist, sich ganz einem Natureindruck hinzugeben und ohne bestimmte stilistische Tendenzen zu arbeiten, das beweist die Studie aus Ischia, die wir abbilden, sie zeigt einen ausgesprochenen Sinn für das spezifisch Italienische der Landschaft und ein starkes, ursprüngliches Naturgefühl.

Dieses einfache Gefühl für die natürliche Lebendigkeit, das wir schon in den Porzellanfiguren Wackerles fanden, ist das Zeichen dafür, daß seine Begabung nicht innerhalb der Grenzen eines gewissen Materials oder einer gewissen Stilempfindung liegt. Man wünscht dieser Begabung ganz von selber größere Aufgaben.

In der für Bronze gedachten Figur eines Knaben mit dem Krug hat er sich eine größere Aufgabe gestellt. Es ist noch nicht alles an der Figur gelöst, auch ist die Sicherheit der Formen noch nicht die gleiche wie im kleinen Maßstab, aber dennoch ist die Wirkung des Ganzen erfreulich, weil eine natürliche Lebendigkeit durch den Körper geht.

Das gleiche läßt sich über die Terrakotta-



JOSEPH WACKERLE-MÜNCHEN — CARNEVAL (PORZELLANGRUPPE)
AUSFÜHRUNG: KÖNIGLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR NYMPHENBURG



In den größeren Werken WACKERLES liegt bis jetzt mehr ein Versprechen für die Zukunft als eine gegenwärtige Vollendung. Trotzdem aber soll man die Werke der Oeffentlichkeit zeigen, weil in ihnen eine starke natürliche Eigenart liegt, und eine Reihe von Qualitäten, deren Ausbildung nur eine Frage der Zeit und der Gelegenheit ist. Es wäre schade, wenn der Künstler nicht bald in die Lage käme, an einer größeren Aufgabe seine Kräfte erproben zu können — wenn man auch anderseits bedauern müßte, wenn er dadurch der Kleinkunst, speziell dem Porzellan entfremdet würde. Denn er ist einer der wenigen, die da etwas wirklich Neues und Wertvolles zu sagen haben. W. R.

halbfigur sagen, die heuer im Glaspalast viel beachtet wurde. Sie ist technisch dadurch interessant, daß sie der erste Terrakotta-Versuch der Nymphenburger Manufaktur (aus der auch die Porzellanfiguren stammen) ist; so dürfen wir hoffen, daß in Zukunft die Terrakottaplastik nicht mehr auf italienische Manufakturen angewiesen sein wird und sich deshalb freier entwickeln kann. — Man darf in der Halbfigur kein fertiges Kunstwerk sehen, dazu ist der untere Abschluß zu zufällig und unglücklich, und überhaupt trägt das Ganze zu sehr den Stempel einer Naturstudie. Aber als solche ist sie äußerst beachtenswert, einmal wieder durch die große Lebendigkeit des Eindrucks, dann aber auch durch die Einfachheit der Formgebung und eine trotz des Modellmäßigen sehr ausgeprägte Eigenart der Formanschauung, die sich namentlich im Kopfe unverkennbar äußert.

DER DEUTSCHE WERKBUND

Im Februarheft dieses Jahres veröffentlichten wir die Rede über „Die Bedeutung des Kunstgewerbes“, mit welcher Geh. Rat MUTHESIUS seine Vorlesungen an der Handelshochschule in Berlin eröffnete, und die wohl einst als Markstein in der Entwicklung, welche unsere neuzeitlichen künstlerischen Anschauungen in Handwerk und Industrie gezeitigt haben, gelten wird. Ihr Erfolg war zunächst frappant. Ueber die Maßnahmen des „Fachverbandes“ und seine Beschwerden gegen MUTHESIUS wurde aber schon zur genüge berichtet.



JOSEPH WACKERLE-MÜNCHEN PORZELLANFIGUREN
AUSFÜHRUNG: KÖNIGLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR NYMPHENBURG



J. WACKERLE • HOFNARR (HOLZSCHNITZEREI)



JOSEPH WACKERLE-MÜNCHEN • PORZELLANFIGUR

Eine weitere Folge aber war der Zusammenschluß aller jener Elemente in Kunst, Handwerk und Industrie, welche eben die Ziele wie MUTHESIUS verfolgen, als er die Tragweite der neuen Künstlerbewegung für unsere wirtschaftlichen und kulturellen Verhältnisse feststellte. Am 5. und 6. Oktober tagte in München eine Versammlung hervorragender Männer in Kunst und Gewerbe, welche die Gründung eines Deutschen Werkbundes beschloß, seine Aufgaben zu präzisieren suchte und aus seiner Mitte einen arbeitsfreudigen, tatkräftigen Ausschuß ernannte, dem die weiteren vorbereitenden Schritte übertragen wurden.

Die Redner des ersten Tages erschöpften sich zumeist in der Betonung und Ausführung der schon von MUTHESIUS gestellten Forderungen nach innerer Wahrhaftigkeit und werklicher Gediegenheit der Arbeit. Für die wirtschaftliche und kulturelle Bedeutung unseres Gewerbes sind diese beiden Faktoren von größter Tragweite. Nur die neue, selbstständige, künstlerische Ausdrucksform, welche den inneren Einflüssen und Gefühlswerten unserer Zeit entspricht, kann im Wettstreit der Völker unseren Erzeugnissen bei technischer Gediegenheit den Vorrang erringen. Die schlechten Instinkte des Publikums zu bessern, die Qualität des Handwerks zu heben, unser künstlerisches Renommee wieder herzustellen, unsere Arbeitsbedingungen den Forderungen der Zeit anzupassen, das wurde als das ideale Ziel des Werkbundes bezeichnet.

Prof. TH. FISCHER konnte mitteilen, daß eine Statistik über die Bauten in Deutschland, die aus öffentlichen Geldern bestritten werden, einen jährlichen Aufwand von 300 Millionen Mark ergebe. Vergleiche man damit den Zuwachs an künstlerisch wertvollen Bauwerken, so sei das Ergebnis wirklich betrübend.

Noch viel größer aber erscheint die Verschwendung am Vermögen des Volkes, die von unseren Frauen durch das Verlangen nach billiger, unsolider Schundware getrieben wird, welche infolgedessen den Markt überschwemmt und ungezählte Millionen verschlingt, ohne irgend einen neuen Wert zu schaffen.

Um die auf Veredlung der Arbeit gerichteten Bestrebungen zu fördern, erscheint es wünschenswert, durch eine Zentralstelle eine engere Fühlung zwischen Erfindern und Ausführenden herzustellen, Nachfrage und Angebot zu vermitteln und andrerseits das Verständnis des Publikums und namentlich auch der Detaillisten für Gediegenheit der Ausführung und des Geschmackes zu fördern. Als bestes

Mittel zu diesem Zweck wurde die häufige Veranstaltung kleiner, intimer Ausstellungen empfohlen, die namentlich an den von künstlerischen Zentren entfernten Orten erfolgreich wirken würden. Die Leitung des Werkbundes soll sich bemühen, Ortsausschüsse zu bilden, die ihrerseits mit den führenden Persönlichkeiten, namentlich den Bürgermeistern und Stadthäuptern, in Verbindung treten. Mit dem Werkbund im Rücken vertritt der Ortsausschuß die Interessen der Allgemeinheit und kann dort eher auf Berücksichtigung dringen, wo es dem einzelnen nicht möglich ist.

Eine weitere Sorge des Werkbundes wird der kunstgewerbliche Unterricht und das Lehrlingswesen bilden. Schulrat Kerschensteiner gab darüber sehr dankenswerte Aufschlüsse. Seit einem Jahre wird den Lehrlingen in München die Möglichkeit geboten, mit tüchtigen Gehilfen und Meistern ihres Faches wöchentlich 3—4 Stunden zu verkehren und den Wert solider guter Arbeit in gutem Material kennen zu lernen, und so werden hier die Tauglichsten, die sich zu weiterer künstlerischer Ausbildung eignen, etwa zehn von hundert, systematisch ausgewählt. Auf unseren Kunstgewerbeschulen wird dagegen der Zeichenunterricht zu einseitig bevorzugt. Auch hier sollte vielmehr zur Arbeitsfreude, zur Freude an guter Arbeit erzogen werden. Die Schule kann aber die Lehre nicht ersetzen, daher soll nur wer sein Handwerk beherrscht und seine Fähigkeit bewiesen hat, sie besuchen dürfen. Nur so kann das Mißverhältnis zwischen den Aufwendungen für diese Schulen und ihren Erfolgen beseitigt werden.

Aber auch hier gilt es, eine Kulturfrage zu lösen. Das Handwerk geht zurück, weil der tüchtige Meister seine Kinder zu etwas „Höherem" erziehen läßt. Das müßte besser werden. Auch die sogenannten gebildeten Kreise werden ihre Söhne wieder dem Handwerk zuführen, wenn die soziale Stellung des Kunsthandwerkers wieder den gebührenden Platz gewonnen hat.

Wie die Ortsausschüsse, so wird auch der Zentralausschuß des Werkbundes suchen müssen, Einfluß auf die Regierungen und Behörden zu gewinnen. In der Vertretung des Anspruches auf künstlerisch gute und gediegene Arbeit betont er ja nur ein so selbstverständliches öffentliches Interesse, daß man dort bösen Willen voraussetzen müßte, wo seine Hilfe zurückgewiesen würde.

Das sind nur die nächsten Aufgaben, aber jeder Tag wird neue ans Licht bringen. Möge die Organisation und die Finanzierung des Deutschen Werkbundes daher umfassend und kräftig genug sein, um zu erreichen, daß die wirtschaftlichen und kulturellen Kräfte unseres Volkes, die vor zehn Jahren im Kunstgewerbe einen neuen Ausgang nahmen, sich auf freier Bahn neu und mächtig entfalten können. Der Anfang ist gemacht.

DER NORDDEUTSCHE LLOYD UND DIE MODERNE RAUMKUNST

Hofkunst und Mäcenatentum gelten unserm demokratischen Zeitalter heute nicht mehr viel. Wir entbehren sie gerne, denn sie passen nicht mehr in unser Getriebe. Nicht Schlösser zu bauen, die verstohlen weitab von der Menge in sorgsam umfriedigten Parkanlagen stehen, sondern gute Schulhäuser an der Straße zu errichten, den architektonischen Ausdruck eines öffentlichen Platzes zu steigern, Bahnhofhallen, Rathausräume, das Mobiliar des Arbeiterhauses anständig zu gestalten, das sind die Aufgaben unserer Zeit. Unsere Kunstpflege soll nicht darin bestehen, daß wir Mengen von ungewöhnlichen Aufgaben schaffen, damit die Künstler nicht müßig zu gehen brauchen, — hier einige Wände mit lehrreichen Malereien schmücken, dort einige Denkmäler aufrichten — sondern darin liegt der Wert eines künstlerisch gesunden Zeitalters, daß die vorhandenen Aufgaben, die Aufgaben des Alltags ihre bestmögliche Lösung finden, daß sie zum Gegenstand künstlerischer Ueberlegung gemacht und über das Niveau der Nützlichkeit emporgehoben werden. Hier liegt der Weg, auf dem wir Kulturarbeit verrichten, Kunst schaffen müssen. Und wenn erst die Nutzlosigkeit des Kraftaufwandes evident ist, mit dem heute unglaubliche Mengen nirgends verlangter und nirgends unterzubringender Malerei produziert werden, dann wird es an Arbeitskraft und Begabung nicht mangeln, um diese Aufgaben des Alltags, die massenhaften Aufgaben der angewandten Kunst mit Erfolg zu lösen.

Soll das moderne Kunstgewerbe zu einem nationalen Segen für uns werden, dann ist es nötig, daß es sich diese Aufgaben des praktischen Lebens erobert. Aus den Ausstellungserfolgen des letzten Jahrzehnts müssen endlich dauernde Werte entstehen. An Stelle des Scheinlebens einiger Sommermonate in irgend einem Glaspalast muß die dauernde Wirklichkeit treten, an Stelle der forcierten Paradearbeit an idealer Aufgabe die ruhige Leistung des sicheren Alltags im Dienste des praktischen Lebens.





BRUNO PAUL-BERLIN • • • SCHLAFZIMMER-ECKEN AUS LUXUSKABINEN AUF DEM SCHNELLDAMPFER „KRONPRINZESSIN CECILIE“ DES NORDDEUTSCHEN LLOYD

AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN



BRUNO PAUL-BERLIN • WASCHTOILETTE EINER LUXUSKABINE DES SCHNELLDAMPFERS „KRONPRINZESSIN CECILIE"

AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN

Staat und Gemeinde, die Kirche, die großen Industrieunternehmungen und Gesellschaften haben sich aber bisher nur in ganz vereinzelten Ausnahmefällen der angewandten Kunst so bedient, wie es in Tagen eines gesunden Verhältnisses von Kunst und Leben, in Zeiten einer künstlerischen Kultur selbstverständlich wäre. Sie begnügen sich vorläufig noch immer mit der Kunst der Baubeamten und Musterzeichner. Diese leider unanfechtbare Tatsache gibt dem Vorgehen des *Norddeutschen Lloyd* die Bedeutung eines großen Ereignisses, eines Fortschritts von weiter Perspektive. Die „Kronprinzessin Cecilie", die als ein Wunderwerk vollendeter Ingenieurkunst, als eines der größten und schnellsten Schiffe der Welt am 6. August ihre erste Fahrt von Bremerhaven über den Ozean antrat, bildet den ersten größeren Versuch, die besten Kräfte unserer angewandten Kunst in den Dienst der Schiffsausstattung zu stellen; aber wenn man erfährt, daß es der Wunsch des Generaldirektors Dr. WIEGAND war, BRUNO PAUL zum künstlerischen Leiter der gesamten Ausstattungsarbeiten für die künftigen Neubauten des Lloyd zu bestellen, als dieser gerade durch die Berufung nach Berlin versagen mußte; wenn man hört, daß der maßgebende Leiter des Norddeutschen Lloyd im Aufsichtsrat der „Vereinigten Werkstätten" eine einflußreiche Stimme besitzt, und daß diese Werkstätten in wenigen Monaten in Bremen mit einem großen eigenen Betrieb zu arbeiten beginnen werden, dann läßt sich ohne besondere Prophetengabe voraussagen, daß dem bescheidenen Anfang ganze volle Erfolge mit logischer Notwendigkeit nachfolgen werden. So wenig wie im Bau der Schiffsmaschinen wird es in dieser Frage ein Stillstehen oder gar ein Zurückgreifen auf die Tapezierkunst der hinter uns liegenden Jahrzehnte geben können.

Wer Bremen in den letzten Jahren gesehen hat, erinnert sich der anspruchsvollen, an dekorativen Renaissanceschnörkeln überreichen Architekturen, mit denen der heute im 70. Lebensjahre stehende Baumeister J. G. POPPE den



BRUNO PAUL - BERLIN • SALON EINER LUXUSKABINE DES SCHNELLDAMPFERS „KRONPRINZESSIN CECILIE"
AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN



JOSEPH M. OLBRICH-DARMSTADT — SCHLAFZIMMER EINER LUXUSKABINE
AUSFÜHRUNG: GEBRÜDER BAUER, BERLIN

phantasievollen Reichtum der bremischen Spätrenaissance wieder aufleben lassen wollte. POPPE war seit mehr als 20 Jahren der künstlerische Leiter aller Unternehmungen des Lloyd, an dessen mächtigen Verwaltungsgebäuden er gegenwärtig noch arbeitet. Als er dem Zug der Zeit folgend, die deutsche Renaissance der Bremer Rathausfront zum Vorbild seiner Kunst erhob, stand er schon im besten Mannesalter. Von ihm und den Werkstätten von Bembé und Pfaff stammt das, was bisher in den Schiffen des Lloyd an dekorativer Kunst angewandt wurde, um mit dem unübertroffenen Komfort, mit der sicheren Schnelligkeit der Fahrzeuge auch die stilvolle Behaglichkeit des Wohnens zu vereinigen, so gut die Zeit das eben verstand. Edles Material, gediegene Arbeit, prunkvoller Reichtum, Stilimitation, ein Dekorationsstil, der sich nicht scheute, die eisernen Träger als klassische Säulen auszubilden und in Wandtäfelung und Möbeln Architektur zu treiben, Schnitzereien und Verkröpfungen von stärkstem Relief in Menge anzuwenden — das war bisher das Kunstgewerbe im Dienste des Lloyd. Es muß indessen anerkennend gesagt werden, daß mit dem Geschmack jener großen, auf dem Markte maßgebenden Möbelfabriken auch die Formen dieser Dekorationsweise sich wandlungsfähig zeigten; an Stelle der Renaissance und der dunkeln Holztöne mit schwerem Relief sind in den letzten Jahren schlichtere, flachere Formen, hellere, heitere Farben und die Stilvorbilder des 18. Jahrhunderts getreten, bis man auch hier schließlich bei der internationalen Empiremode ankam; „Kaiser Wilhelm II.", das Schwesterschiff der „Kronprinzessin Cecilie", war das letzte Beispiel dieser Art von Musterzeichnerkunst, die zu landläufiger Art ist, als daß sie in diesen Blättern vermerkt zu werden verdiente.

Auch in der Ausstattung der „Kronprinzessin Cecilie" gibt die gemeinsame stilnachahmende Dekorationsarbeit des Architekten POPPE mit den Firmen Bembé und Pfaff noch den Ton an. Mehr als 700 Kabinen für die



JOSEPH M. OLBRICH-DARMSTADT • • • LUXUSKABINE AUF DEM SCHNELLDAMPFER „KRONPRINZESSIN CECILIE“

AUSFÜHRUNG: GEBRÜDER BAUER, BERLIN

Passagiere der ersten und zweiten Klasse und die vielen Gesellschaftsräume, deren ein solches schwimmendes Riesenhotel bedarf, folgen dem Geschmack der Möbelmagazine, indem sie recht und schlecht mit alten Stilornamenten verkleben, was an Raumgebilden nach Gestaltung drängte. Es wirkt wie ein mißlungener Maskenscherz, wenn der Speisesaal mit seinem mittleren Lichthof durch ionische Gußeisensäulen und weißgestrichenes Holzwerk den Ausdruck florentinischer Renaissance annehmen möchte, oder wenn der Rauchsalon für die reichen Bronzen, die schön patiniert auf goldgelbem Zitronenholz befestigt sind, die Steinbildwerke der Louvrefassade und des Jean Goujon borgt, um aus ihnen eine stilvolle Raumstimmung zu bilden. An gediegenem Material, an aufwändiger Handwerksarbeit fehlt es nirgends, und die Zahl dieser Räume, der Cafés auf dem Oberdeck, der Musik- und Lesezimmer und Speisesäle ist so ansehnlich, die Räume selbst sind trotz der beengenden Gesetze des Schiffbaues an Größe und Proportionen so glücklich, daß sie für die Zukunft der modernen Gestaltung glänzende Aufgaben sein werden.

Was den Kunstfreund freut, wovon wir hier zu sprechen haben, das sind in dem ungeheuren Eisenrumpf mit seinen langen Reihen von Kabinen, die in vier Stockwerken übereinanderliegen, nur einige 30 Räume, die sogenannten Luxuskabinen. Nach dem Vorbilde der aus zwei oder drei Zimmern mit eigenem Baderaum bestehenden Wohnungen der großen Hotels hat man neuerdings auch an Bord der atlantischen Schnelldampfer an bevorzugter Stelle des Schiffes, wo die Erschütterungen des Seegangs und der Schiffsmaschinen am wenigsten zu verspüren sind, Wohnungen eingeschaltet, die durch ihre behagliche Größe, die verhältnismäßig weiten Fensteröffnungen und durch einen raffinierten Aufwand an Bequemlichkeit auch den verwöhntesten Reisenden über die Beschwerden der Seefahrt hinwegtäuschen mögen. Zehn solcher Zimmergruppen sind es. Sie liegen mitschiffs, teils am Promenadedeck, teils darüber am Oberdeck. Diese bevorzugten Zimmer zum Gegenstand eines Wettbewerbs unter einer Anzahl von Künstlern zu machen, die einmal zeigen sollten, wie sie sich mit den Aufgaben der Schiffsausstattung zurechtfinden, war der ebenso originelle wie glückliche Gedanke Dr. WIEGANDS. Die Künstler, die er dazu



RICHARD RIEMERSCHMID-MÜNCHEN SCHLAFZIMMER EINER KAISERKABINE
AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, G. M. B. H., DRESDEN





RICHARD RIEMERSCHMID-MÜNCHEN • • • AUS DEM SALON EINER KAISERKABINE DES SCHNELLDAMPFERS „KRONPRINZESSIN CECILIE“ DES NORDDEUTSCHEN LLOYD
AUSFÜHRUNG DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, G. M. B. H., DRESDEN





RICHARD RIEMERSCHMID-MÜNCHEN .. FRÜHSTÜCKS- UND SCHLAFZIMMER
AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, G. M. B. H., DRESDEN





RICHARD RIEMERSCHMID MÜNCHEN • FRÜHSTÜCKSZIMMER EINER KAISERKABINE DES SCHNELLDAMPFERS „KRONPRINZESSIN CECILIE“ DES NORDDEUTSCHEN LLOYD
AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, G. M. B. H., DRESDEN

auswählte, sind Bruno Paul, Richard Riemerschmid und Josef M. Olbrich und dazu vier bremische Architekten C. Eeg & E. Runge, Wellermann & Frölich, Abbehusen & Blendermann und Runge & Scotland.

Mit der einzigen Ausnahme Riemerschmids, dessen Offiziersmessen und Kommandanten-Kajüte für zwei Kreuzer der deutschen Kriegsmarine in Erinnerung sind, war keiner von diesen Künstlern bisher im Dienste des Schiffbaues tätig gewesen. Und doch liegen gerade diese Aufgaben dem modernen Kunstgewerbe außergewöhnlich glücklich; gerade an ihnen wird man ohne viel Reflexion und Beweisgründe die inneren und äußeren Vorzüge herausfühlen können, die unsere Raumkunst von jener der achtziger Jahre, wenn es damals überhaupt eine solche gab, unterscheidet. Es ist eine starke innere Wesensverwandtschaft, die heute Ingenieurbau und angewandte Kunst verbindet; weil sie von so eng verwandten, oft von den gleichen Voraussetzungen ausgehen, muß es ihnen leichter sein als je zuvor, sich zu einer harmonischen Einheit zusammenzufinden. Hier, am Bord des neuesten Lloyddampfers, sind diese günstigen Vorbedingungen zum ersten Male ausgenützt, ist diese Verbindung zum ersten Male auf eine starke Probe gestellt.

Die Luxuskabinen liegen längs der beiden Decks des Schiffes an der Außenseite; das Profil des Schiffsrumpfes bringt aus technischen Gründen ein an diesen Stellen besonders deutlich ins Auge fallendes Biegen und Wölben der Wand- und Deckenflächen mit sich, die nicht wie beim Hausbau rechtwinklig zusammengefügt werden können. Diese für das Schiff charakteristische Abweichung von der unserm Auge geläufigen kubischen Regelmäßigkeit des Wohnraumes kann der Bildung von Wand und Decke, von Tür und Möbel sehr unbequem werden, denn sie veranlaßt eine Verschiebung aller rechtwinkligen Gefüge der Tischlerarbeit und stört so die architektonische Festigkeit und klare Organisation des Raumausdrucks. Diesem Mangel haben einige der Künstler dadurch abgeholfen, daß sie die winkelschiefe Decke mit einer wagerechten Verschalung verdeckten, um dadurch den Eindruck eines lotrechten Gefüges zu erreichen. Die architektonische Ruhe des Raums bei Olbrich und Bruno Paul hat dadurch gewiß gewonnen. Man versteht indessen Riemerschmid sehr wohl, wenn ihm die Logik des konsequenten Entwickelns aus den Bedingungen des Schiffskörpers höher steht, als daß er die charakteristische Form der Schiffskabine aufgeben und dafür die normale Wohnstube eintauschen möchte. Solange freilich die Gliederung und Felderteilung eines Holzgetäfels an den Wänden angewandt wird, spricht die naive Empfindung jedenfalls gegen Riemerschmids Logik. Mehr als in seinen Kabinen fällt die schiefwinkelige Fügung der Möbel und Wandfelder in den Räumen auf, die Wellermann und Frölich mit der Frankfurter Firma Schneider & Hanau ausgestattet haben. Das zierliche Louis XVI., das die Künstler hier geradeso wie in ihrer Ausstattung des Hotels Kaiserhof in Berlin mit kennerhaftem feinen Geschmack und graziösen Details angewandt haben, läßt sich diese Verschiebungen am allerwenigsten gefallen.

Während im übrigen die Luxuswohnungen aus Salon, Schlafzimmer und Baderaum gebildet werden, hatte Riemerschmid den Vorzug, vier zusammengehörende Kabinen ausstatten zu können, die als Ganzes in Raumstimmung und konzentriertem Ausdruck wohl den meisten Beifall verdienen. Aus einem Schlafzimmer in Weiß und Gold fällt der Blick in den Salon, dem graues Ahornholz mit entzückenden Einlagen von blutrotem Rosenholz und weiß schimmernder Perlmutter und rote Möbelbezüge seine vornehme Haltung geben, und an diesen wieder schließt sich ein in kräftigen Formen gehaltenes Herrenzimmer mit rauchgrauer gewachster Täfelung, Korbsesseln und dunkelgrünen Lederbezügen. Eine jede der Farbenwahlen ist klar und einheitlich, eine jede wird gesteigert in ihrem Ausdruck durch den Gegensatz zum Nachbarraum. Man denkt an die behaglichen Stübchen, die der Künstler bei Trarbach in Berlin vor einigen Jahren mit ähnlichen Mitteln bildete; man denkt an die trauliche Abgeschlossenheit eines getäfelten Turmgemaches in irgend einem Tiroler Schloß, ohne daß äußerliche Einzelformen dieses Herrenzimmers irgendwo entliehen wären. Es liegt eine persönliche Romantik in der Stimmung dieses kleinen Zimmers, die kein anderer unter den Mitarbeitern an den Luxuskabinen wieder erreicht hat. Die aus gekreuzten Profilstäben gebildete Kassettendecke mag für den niedrigen Raum etwas schwer wirken, die Säulchennischen an den geschickt angewandten, in allen vier Ecken des Raumes wiederkehrenden Schränkchen könnten wohl fehlen, aber die Raumgestaltung als Ganzes ist unübertroffen, von altmeisterlicher Sicherheit. Daneben bildet in Material und Finesse der graue Salon eine Steigerung zu zarter Vornehmheit. Der Schmuck wiederkehrender Intarsienflecken ist von zurückhaltender Tonfeinheit; das reichste Ornament tragen die ausgezeichnet gegliederten



ENTWURF: ARCH. CARL PFG U. ED. RUNGE, BREMEN • AUSFÜHR.: J. H. SCHÄFER & CO., BREMEN



ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: RUNGE & SCOTLAND, BREMEN

SCHLAFZIMMER VON LUXUSKABINEN AUF DEM SCHNELLDAMPFER „KRONPRINZESSIN CECILIE“ DES NORDDEUTSCHEN LLOYD, BREMEN





CARL EEG U. ED. RUNGE-BREMEN • LUXUSZIMMER DES SCHNELLDAMPFERS „KRONPRINZESSIN CECILIE"
AUSFÜHRUNG J. H. SCHÄFER & CO., BREMEN

Türen und die Platte des Tisches. Von seinen früheren Versteifungs- und Strebekurven hat der Künstler hier nur noch bei dem Fuß dieses Tisches Gebrauch gemacht.

Ohne alle Romantik, fast ohne Stimmung, aber von klarer Sicherheit, von nüchterner Sachlichkeit sind mit RIEMERSCHMID verglichen die Arbeiten BRUNO PAULS. Alles wirkt so ungewollt sachlich, amerikanisch praktisch als möglich. Vernickelte Metallbettstellen, durchaus anspruchslose, kleinmustrige Möbelstoffe und Teppiche, Möbel, die mit untergeordneten Streifen von geometrischen Einlagen und im übrigen nur mit der Schönheit des ausgesuchten Holzfurniers geschmückt erscheinen, leicht gebauchte, ab und zu an Empireformen erinnernde Kastenformen der Möbel — es ist, als ob die vielen, zur Ausnützung des engen Raumes gebotenen Klappvorrichtungen und Kombinationen, der knappe mechanische Möbelwitz der Amerikaner den Geist des ganzen Raumes eingegeben habe. Ein besonders stattliches Werk dieser Erfindungsgabe PAULS ist der große Toilettetisch in der Nische des Salons, ein Verwandlungsmöbel von raffinierter Brauchbarkeit in der Enge der Schiffskabine.

Ohne die Romantik RIEMERSCHMIDS, aber durch persönliche starke Stimmung BRUNO PAUL überlegen, ist das, was OLBRICH in seiner weißen Schlafkabine und dem anstossenden Salon geleistet hat. Elegante Lebensgewohnheiten, Raffinement, vornehmer Luxus ohne Absichtlichkeit und aufdringliches Zuvieltun. OLBRICHS Salon ist der vornehmste unter den Räumen, von denen hier die Rede ist. Täfelung besitzt er nur in der Nische, in die das graziös erfundene Toilettemöbel und nebenan der Schreibtisch eingebaut sind; ein prächtig sattes, tabakbraunes Nußbaumholz in kleinfelderiger Teilung bekleidet Wand und Decke dieser Nische. Die übrigen Wände und die beiden Polsterbänke überzieht in gleicher Weise eine Lederbespannung von bescheidener, gepunzter Ornamentik, die als Farbenstimmung ein feines Spiel von matten Silber- und Bronzetönen zum Grundton des Raumes macht. Von koketter Zierlichkeit sind die kleinen Möbelmechanismen, elfenbeinweiß mit Goldleistchen. Die Decke gibt sich flach und brettern als selbstverständliche Fortsetzung der Raumteilung, und in ihr sitzen flach eingelassen im Gegensatz zu RIEMERSCHMIDS bedrohlich herabhängenden Leuchtbirnen die viereckigen Lichtkörper klar eingefügt. OLBRICHS Schlafraum, heiter und aufgeräumt, ist weiß gestimmt. Schmale Täfelungsbretter bilden die schlichte Wand und werden an den Fugen von bemalten Leisten bedeckt, in denen Blau, Grün und Silber bunte Ketten von Pinselflecken ergeben; die gleichen Farben wiederholen sich in der geometrisch angeordneten, prunkvollen Stickerei der Bettdecken. Es war RIEMERSCHMIDS wie OLBRICHS Hauptkunst, die Enge der Kabinen dem Auge dadurch zu verbergen, daß sie sich große ununterbrochene Wandflächen schufen und für die Gliederung den Maßstab klein wählten.

Von den bremischen Architekten, die an den Luxuskabinen mitgearbeitet haben, kann man sagen, daß sie sich neben den führenden Künstlern tapfer halten. Namentlich was CARL EEG und E. RUNGE in der vorsichtigen, zurückhaltenden Delikatesse ihres hellgrauen Salons mit Perlmuttereinlagen geleistet haben, verdient volle Anerkennung; auch die originelle Bildung der Schlafzimmerwand mit ihrer weiß gestrichenen Täfelung ist gut erfunden. Einige feine belebende Farben geben die Stickereien von Fräulein E. HORMANN an Vorhängen und Bettdecken. Kostbare Intarsien, denen man das Vorbild PANKOKscher Ornamentik anmerkt, haben ABBEHUSEN & BLENDERMANN in die Felder ihrer goldgelben Holztäfelung eingefügt, die von schwarzen Leisten gehalten, die Wände gliedert und in der Decke ihre schönen Materialfarben und Motive wiederholt; doch ist es ihnen weniger als anderen gelungen, das an sich reizvolle Mobiliar in die Wand einzufügen. Statt organischer Bestandteile sind sie umhergestellte Fremdlinge, die sich auch in der Farbe zu wenig in die einmal angeschlagene Stimmung des Raumes unterordnen. Eine heitere Landhausstimmung ohne Prätension lebt endlich in den Kabinen, die RUNGE & SCOTLAND entworfen und ausgeführt haben. Malerische Kleineffekte gibt es bei ihnen allerdings mehr als ausdrucksvolle Raumkunst. Indessen hält sich alles in allem der Anteil der Bremer auf einer sehr ansehnlichen Höhe besonnenen, modernen Formengefühls, und das mag ihnen hier ein um so wertvolleres Lob sein, wo sie im Wettbewerb mit den erfahrensten Führern der Innenarchitektur zu arbeiten hatten.

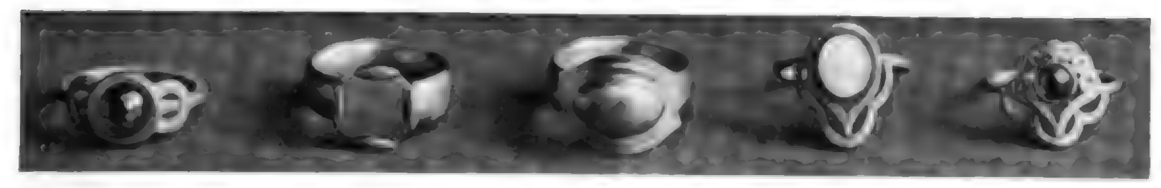
Der Norddeutsche Lloyd ist ein mächtiger Auftraggeber. Wenn seine Leiter so, wie der schöne Erfolg der „Kronprinzessin Cecilie" uns hoffen läßt, sich auch künftig der Bedeutung ihrer Aufträge voll bewußt sind, dann wird er dem jungen deutschen Kunstgewerbe ein glänzender Mäcen sein können. Seine Schiffe werden die Werke unsrer ersten künstlerischen und technischen Kräfte übers Meer tragen und der deutschen Kunst auch außerhalb der Grenzen des Reiches Anerkennung verschaffen.

DR. KARL SCHAEFER





ARCH. ABBEHUSEN & BLENDERMANN-BREMEN SALON UND SCHLAFRAUM EINER LUXUSKABINE
AUSFÜHRUNG: HEINRICH BREMER, BREMEN



EMIL LETTRÉ-BERLIN RINGE FÜR HERREN, MATTGOLD, Z. T. MIT STEINEN

SCHMUCKARBEITEN VON EMIL LETTRÉ

Als beachtenswerte Versuche, dem Gold seine verloren gegangene, künstlerische Wesensprägung wiederzugeben, sind die Arbeiten des Berliner Goldschmieds Emil Lettré zu werten, der wieder Gefühl für das Material besitzt und sich nicht scheut, aus diesem heraus zu arbeiten, zu formen.

Gewiß ist Gold ein vornehmes, reiches Metall; die Materialwirkung soll nicht unterdrückt werden. Im Gegenteil, sie muß um so glänzender triumphieren, je feiner und sparsamer die Effekte sind. Metall ist Metall, Stein ist Stein, und es gilt eben, die zum Wesen passende Schmuckform herauszuspüren, so daß jedes Material in seiner Art lebt und sichtbar wird. Das aber wird nicht erreicht, wenn vielfigurige Entwürfe oder überladene Ornamente die Flächen derart füllen, daß das Besondere des Materials gar nicht zum Vorschein kommen kann. Für das Gold ist gerade die Flächenwirkung von besonderer Bedeutung. Bei allen Arbeiten Lettrés bemerkt man, daß er diese Empfindung besitzt. Das weiche Leben, das sanfte Anschwellen bringt er in seinen Arbeiten vorzüglich zur Geltung, und gerade die Zurückhaltung — wie die Kontur nur leicht anhebt, wie die Erhöhung sich sacht in die Ebene verliert — gibt seinen Arbeiten jene erlesene Schmuckwirkung, die sich einstellt, wenn man fühlt, daß der Meister selbst mit all seinem Fühlen und Können in der Materie lebt.

Aus diesem Grunde bleibt Lettré, wenn er Reliefs gibt, durchaus bei der Flachbehandlung, bei der das sparsam verwandte Figurenwerk nur leicht aus dem Grunde auftaucht, sich kaum loslöst und mit den zarten Konturen wie eine verschleierte Erscheinung wirkt.

Besonders fein kommt die reine Materialwirkung durch markante Form in den Herrenringen heraus, deren geschlossene, beinah wuchtige Erscheinung ohne Steinschmuck bei allem Verzicht auf abwechselnde Linienführung so charaktervoll sich präsentiert. Auch hier ist jede harte Kontur vermieden, so daß von der Fläche zur Erhebung ein ununterbrochener Fluß der Bewegung geht.



E. LETTRÉ • SILBERNE BROSCHE

Ja manchmal dämpft Lettré, um ein farbiges Zusammengehen mit anderen Schmuckmaterialen zu ermöglichen, die auffallende Tönung des Goldes zurück, wie etwa bei einzelnen Gehängen, deren Ketten in ihrem mattgelben, auch bräunlichen Ton einen besonders aparten Grund geben, auf dem Email oder Steine intensiv leben. Auf diese Weise gehen die verschiedenen Materialien harmonischer zusammen.

Auch dem Silber weiß Lettré einen künstlerisch besonderen Charakter zu geben. Hier aber steigert er die Wirkung, während er beim Gold zurückhält. Er legt hier Wert auf reicheren Schmuck, er operiert mit besonderen Tönungen, stellt feine Farbwirkungen zusammen, etwa oxydiertes Silber mit Emailauflagen, und kommt also hier, indem er das Material unterstützt, bereichert, zu einer ähnlichen Wirkung wie beim Gold, wo er sparsam zurückhält. In beiden Fällen erreicht er sein Ziel: künstlerisches Leben des jeweiligen Materials, das einmal gezähmt, ein anderes Mal bereichert wird, um Form zu gewinnen.

Das gleiche Maß in der Verwendung zeigt Lettré bei den Steinen. Diese dienen ihm zur Erhöhung der farbigen Erscheinung, und es gilt hier, besonders fein Metall- und Steinwirkung abzuwägen. Nur selten verwendet er die Steine, aber, wo er sie dann verwendet, da geben sie reichste Erscheinung. Der goldene Ring dient dann tatsächlich nur dazu, die Farbe, die sich im Stein gibt, wie in einer dienenden Fassung zu umkleiden, und Metall und Stein wachsen zu einer Einheit zusammen. Besonders fällt auf, wie fein bei Lettré das Farbengefühl entwickelt ist. Er will nicht

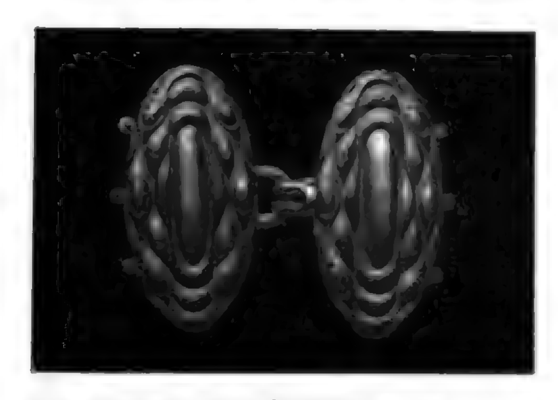


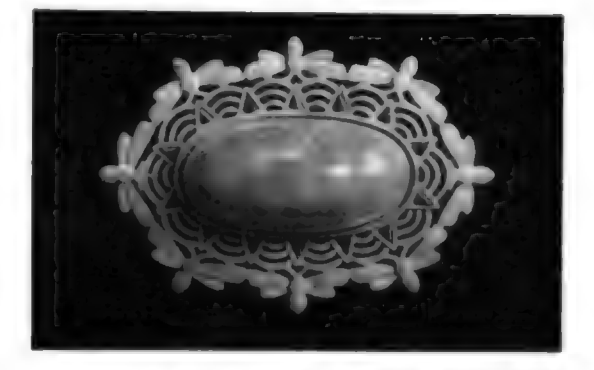
KOLLIER, GOLD GETRIEBEN MIT ROTEN UND BLAUEN STEINKUGELN





MATTGOLDENE ARMBÄNDER • HAARNADEL IN GOLD GETRIEBEN • KOLLIER MIT KARNEOLKUGELN
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON EMIL LETTRÉ, BERLIN





DOPPELSPANGE AUS BRÜNIERTEM SILBER — BROSCHE MIT GRÜNEM CHRYSOPRAS
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON EMIL LETTRÉ, BERLIN

blenden. Wie protzig erscheinen dagegen die üblichen kostbaren Ringe, die blitzen und schreien und in der schrillen Dissonanz auffallen wollen, ein Schmuck für Wilde und Emporkömmlinge. Hier dagegen sanfte Abtönungen, tiefe Akkorde, inneres Leben, so daß ein solches Schmuckstück wirklich für sich in geschlossenem Sinne zu existieren scheint. Ein mattblauer Saphir in breiter, mattgoldener Fassung fällt besonders durch dieses feine, farbige Zusammenstimmen von Stein und Metall auf.

Diese Farbwirkungen treten vor allem auch in den Gehängen hervor, in denen LETTRÉ mit Recht sein volles Können entfaltet. Die Ketten mattgold, kleine, breitgeprägte Platten an den Ketten hängend und zwischen diesen oder auf ihnen, sparsam verteilt, Lapislazuli, rotbrauner Karneol, wie plötzliche Flämmchen sanft aufzuckend. Das Ganze ist von nervösester Beweglichkeit, bei aller handwerklich zuverlässigen Bearbeitung. Durch besondere Behandlung gibt LETTRÉ dem Gold in einem Blattmotiv eine rotgolden-matte Tönung; Email ist weiß und rot eingefügt. Oder ein besonders schöner, großer, grüner Chrysopras ist umgeben von zart gehämmertem Gitterwerk, das wiederum in feinster Weise ausgesägt ist, so daß bei näherem Zusehen das feine, schmale Gitterwerk sich auflöst in ein Gefüge von Käfermotiven.

ERNST SCHUR





GOLDENE TASCHENUHR, AN DER KETTE SARDONIXKUGEL • BROSCHE, IN GOLD GETRIEBEN MIT LAPISLAZULI
ANHÄNGER AUS GEHÄMMERTEM GOLD MIT EMAILLE UND KORALLE



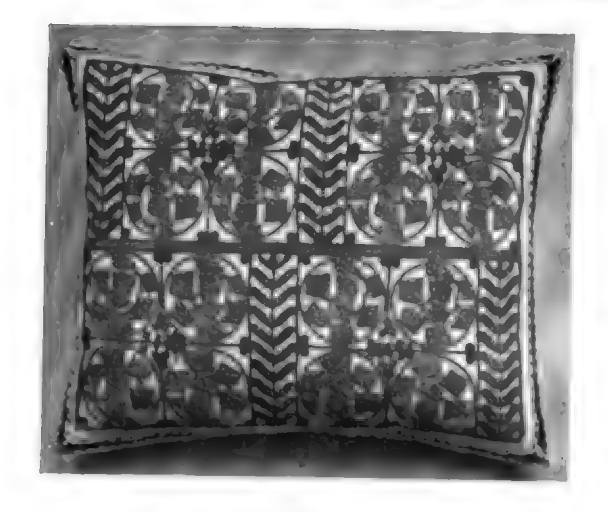
SILBERNE GETRIEBENE DOSEN • STOCKGRIFF AUS BRÜNIERTEM SILBER • HANDSPIEGEL MIT EMAIL U. LAPISLAZULI

NEUE BÜCHER

KARL VOLL, »Vergleichende Gemäldestudien«. 202 Seiten. Mit fünfzig Bildertafeln. München 1907, Verlag: Georg Müller. In Leinen gebunden M. 9.—.

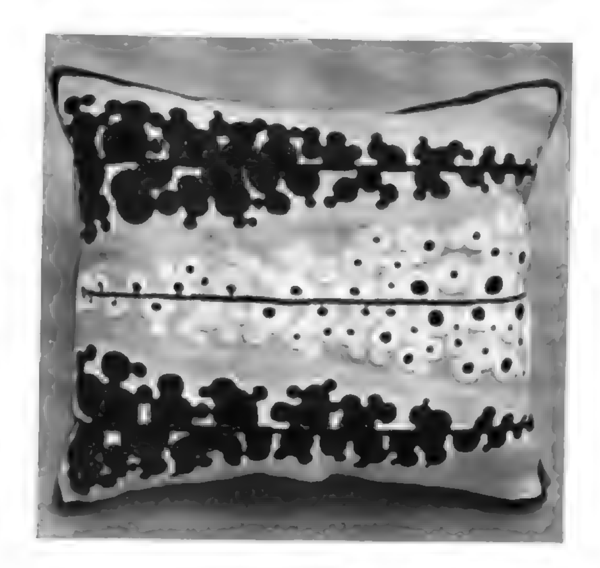
Die »Vergleichenden Gemäldestudien« sind entstanden als ein Produkt der Lehrtätigkeit, die Dr. Voll als Professor der Kunstgeschichte an der Münchener Universität in den seminaristischen Uebungen entfaltet. So entstammen sie dem praktischen Leben, und dem praktischen Leben sollen sie auch dienen. Und weil sie dazu vortrefflich geeignet erscheinen, deshalb wollen wir nachdrücklich auf dieses Buch hinweisen. Wir haben hier nicht die kunstgeschichtlichen Fragen zu beurteilen, die der Verfasser angeschnitten hat. Er sagt ganz mit Recht, daß man mancherlei positiv wissen muß, um ein Kunstwerk richtig zu beurteilen, gleichviel ob es aus alter oder neuer Zeit stammt. Aber neben dieser historischen Art des Genusses, zu der man nur durch fleißige Arbeit und zeitraubendes Studium gelangt, steht jener unmittelbare, naive Kunstgenuß, der jedem gegeben ist, der nur einmal hat »sehen« lernen. »Es gibt eine Menge von Dingen, die jeder, der nicht blind ist, sehen kann und immer wieder sehen wird, wenn sie ihm einmal gezeigt worden sind.« Der Verfasser wünscht mit seiner Schrift die Leser dazu anzuregen, das, was sie sehen, auch mit Verstand zu sehen, statt ein Kunstwerk gedankenlos anzublicken. Ueber die wichtige Frage, welche Rolle der Verstand gegenüber dem Gefühl beim Kunstgenuß spielt, finden sich in der Einleitung lehrreiche Anmerkungen. Er ist ein unentbehrlicher Faktor zur Kontrolle unseres Gefühls, das gegenüber der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen unsicher und schwach ist, sobald keine Vergleichspunkte gegeben sind. Solche selbständig zu finden, bedarf das Laienpublikum einer gewissen Anleitung. Voll hat nun zu diesem Zweck eine Anzahl Bilder von äußerlich ähnlicher, aber innerlich verschiedener Behandlung gleicher Sujets zusammengestellt und je zwei in kürzeren Aufsätzen miteinander verglichen. Dabei kamen ihm seine Erfahrungen aus dem Seminar naturgemäß außerordentlich zu statten, und er denkt sich den Gebrauch des Buches in ähnlicher Weise wie den Unterricht im Seminar. Die dem Bande beigegebenen Abbildungen sind nach Beispielen aus allen Zeiten vom Mittelalter bis zum Rokoko ausgewählt, so daß sie alle historischen Stile der Malerei illustrieren. Der Leser mag sie sich vorlegen gerade wie der Student im Seminar, die Gelegenheit benutzen, das Auge zu üben und selbständig durch Vergleich die Unterschiede herausfinden. Das geschriebene Wort, das hier den lebendigen Vortrag ersetzen muß, wird nachher als wertvolle Ergänzung willkommen sein. So genutzt wird das Buch manchem dankenswerte Anregungen bringen. Wir wünschen ihm eine weite Verbreitung und hoffen mit dem Verfasser, daß die Lehrer, für deren Zwecke es insbesondere geschrieben ist, ihm beim kunstgeschichtlichen Unterricht in den Schulen ihre Aufmerksamkeit zuwenden mögen. W. C. B.



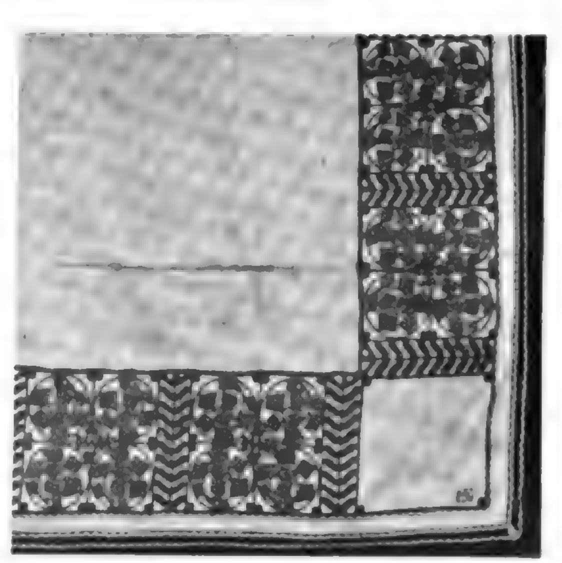




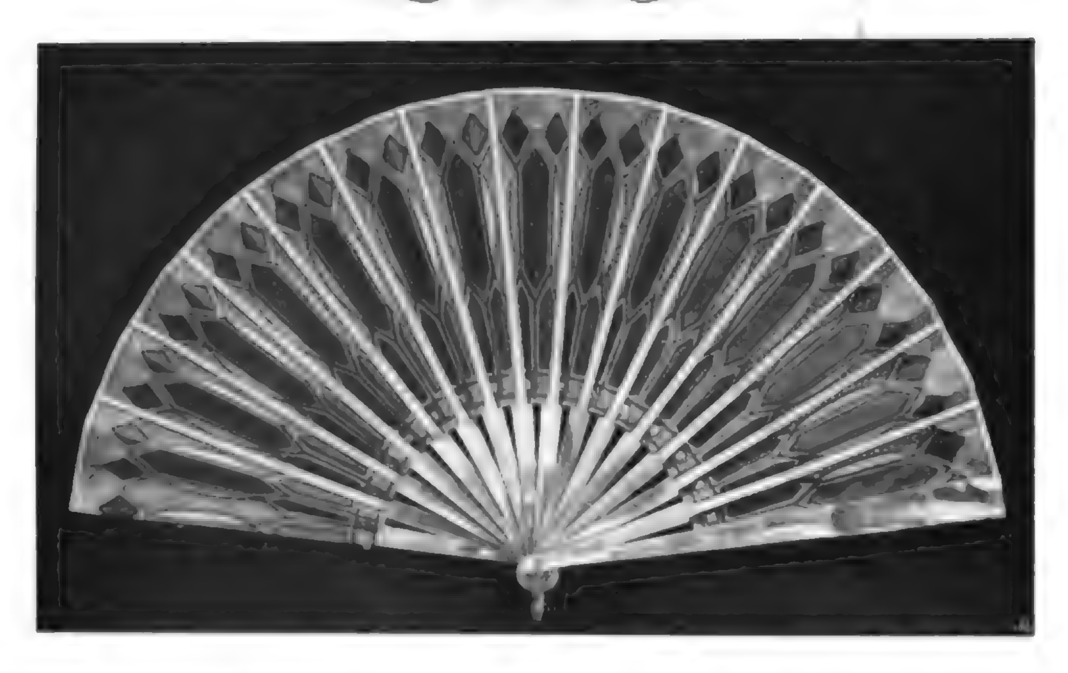


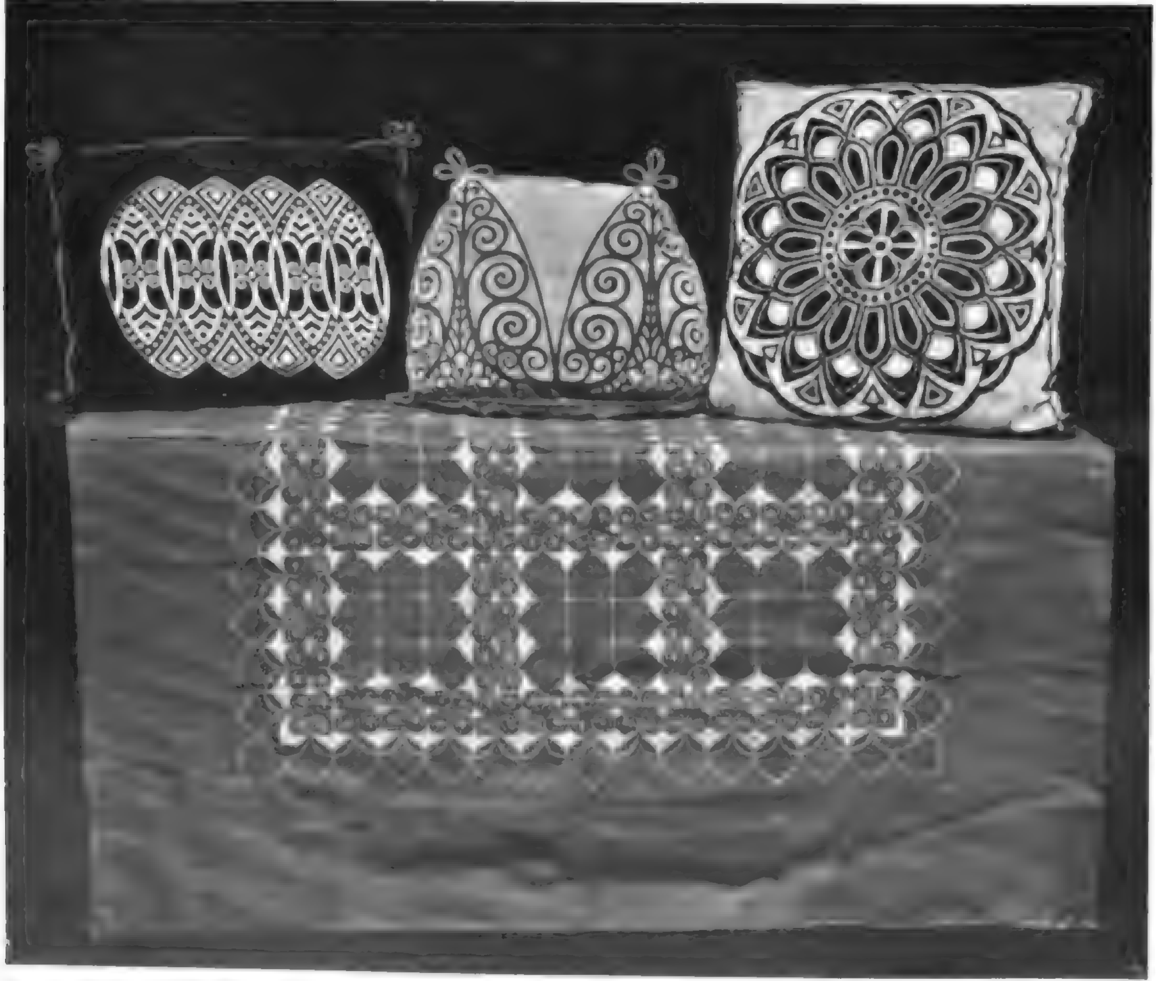






MARGARETE VON BRAUCHITSCH-MÜNCHEN KISSEN UND DECKEN MIT MASCHINENSTICKEREI
VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK A.-G., MÜNCHEN





OBEN: GESTICKTER FÄCHER UNTEN: KISSEN, TEEWÄRMER UND DECKE IN BATIKARBEIT

ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON SCHÜLERINNEN DER KUNSTGEWERBESCHULE ZÜRICH

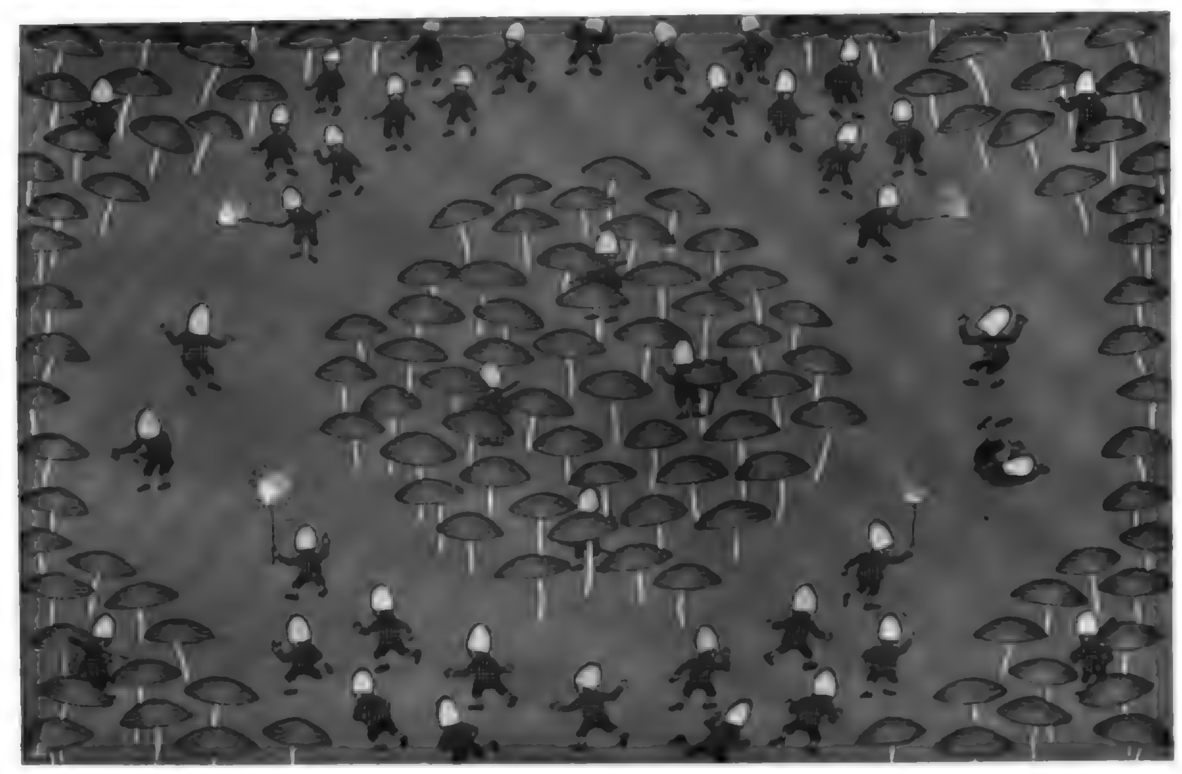
Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.



DIE WILDE JAGD

ERNST KREIDOLF

Heute, wo die Kunstakademien das Rein-Malerische, besser gesagt: die Vorherrschaft der Farbe, die vorwiegend am Modell, am Naturausschnitt, am interesselosen Objekt geübt wird, ebenso einseitig fordern und fördern, wie in früheren Zeiten das Zeichnerische, das gewöhnlich auch noch eine „Novelle“ zur Grundlage hatte —: heute stellt sich ein Zeichner von allem Anfang an abseits von der großen Gemeinde bildender Künstler und lebt in einer Art freigewählter Verbannung, einer Lage, in der ihn seine Kameraden mitleidslos seinem eigenen Stolze zu überlassen pflegen. Höchstens, daß er mit einem bedauernden Achselzucken als künstlerisch und geschäftlich nicht ganz voll angesehen wird. Denn sonst müßte er doch auf das Hauptziel der Maler ausgehen, nämlich den Anforderungen einer Ausstellungs- oder einer Gruppenjury zu genügen, um zu den großen Jahrmärkten zugelassen zu werden, auf denen heute „Angebot und Nachfrage in Kunstsachen sich zu regeln suchen“. Daß einer nach jahrelangem vergeblichem Kampf Palette und Pinsel mit dem Stift vertauscht und als Buchschmuckzeichner oder als Kunstgewerbler mit besserem Erfolg sein Brot sucht, das kann man ihm ja wohl vergeben, ja, man bewundert ihn am Ende gar noch darum; aber als Zeichner zu beginnen und in der Malerei vor allem nicht nur das Wie, den technischen Vortrag gelten zu lassen, sondern auch den Stoff, den Inhalt, das „Was“ zu pflegen und mit dem „Wie“ in eine feste, unlösbare Verbindung zu bringen —: dies gilt schon als ein gelinder geschäftlicher Wahnsinn. Im besten Fall wird er als Künstlereigensinn bezeichnet, indes gemeinhin nicht allzuhoch eingeschätzt, solange sein Träger nicht einen zwar sehr zäh, aber doch recht langsam errungenen äußeren Erfolg aufweisen kann. Und doch nennt männiglich — ausgenommen in Zeiten, wo Ausstellungsjuries ihres toleranten Amtes walten — dieses Tun und Gebaren „echt deutsch“ und pflegt vor Namen wie SCHWIND oder RICHTER oder THOMA oder RETHEL entzückt die Augen zu verdrehen als vor tapferen Bekennern des Deutschtums — immer aber mit dem Vorbehalt: „Grüß mich nicht unter den Linden!“ Während ein starkes Jahrzehnt hin-



ERNST KREIDOLF-MÜNCHEN VORSATZPAPIER ZU „SCHWÄTZCHEN FÜR KINDER“
(VERLAG VON HERMANN & FRIEDRICH SCHAFFSTEIN, KÖLN)

durch das deutsche Wesen in der Kunst fast völlig von der absoluten Malerei in den Hintergrund gedrückt wurde, scheint es jetzt wieder beherztere Vertreter auch unter den Jüngeren zu finden; etwa SOHN-RETHEL, vielleicht auch HAUEISEN, KARL HOFER und einige andere. Zahlreicher — besonders im Verhältnis zur Kleinheit des Gaues — sind seine Vertreter in der Schweiz. Und sie sind es vielleicht auch ausgesprochener als bei uns im Reich. Unter Schweizern, die in München schaffen, sind als die markantesten zu nennen ALBERT WELTI, der seit einigen Jahren bekannt und anerkannt ist, und der sich etwas bescheiden im Hintergrund haltende Berner ERNST KREIDOLF. Diesen in der großen Kunstwelt weniger gekannt und beachtet zu machen, daran trägt vielleicht einige Schuld die Stoffwelt, die er pflegt oder bisher hauptsächlich pflegte, weil sie ihm am nächsten liegen mochte: das Kinderbilderbuch. In dieses ziemlich enge Fach hat man KREIDOLF bisher untergebracht und scheint ihn auch darauf festlegen zu wollen. Man mag wohl an ihm diese Begabung finden und sich freuen, daß er sie bisher den Kleinen so liebenswürdig gewidmet hat. Meines Achtens aber erkennt man bei genauerem Studium seines bis jetzt vorliegenden Schaffens doch KREIDOLFS Gebiet als umfangreicher und tiefer, und man darf wünschen, er möge dieser Begabung nachgehen und sie im höheren Interesse der Kunst pflegen und ausbauen. Die errungenen äußeren Erfolge werden ihm dazu behilflich sein.

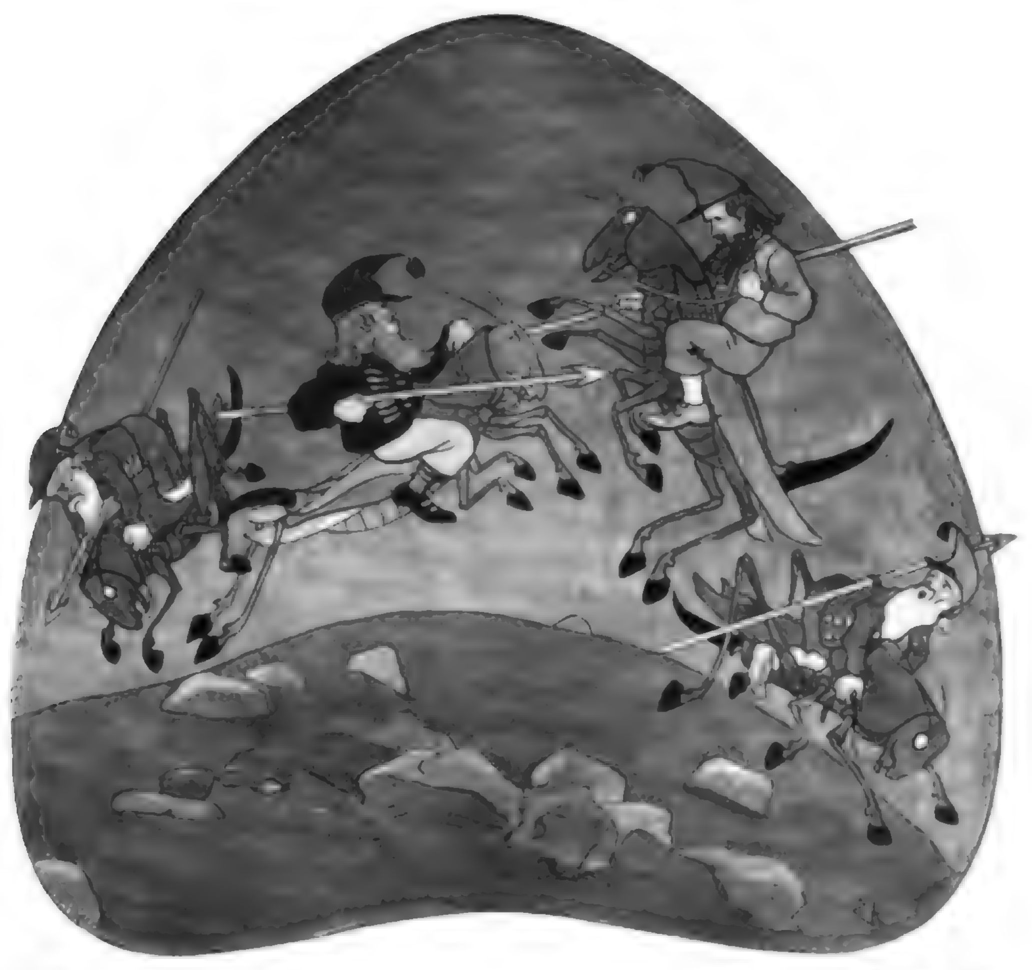
Ein Besonderes liegt im Wesen der Schweizer Künstler, so weit wir ihr Schaffen auch verfolgen und betrachten mögen: die unbedingte Achtung vor dem Objekt, die Gewissenhaftigkeit gegenüber der Realität, die man fürs erste so hinnimmt, wie sie sich gibt: kritiklos, weil an ihr alles vernünftig und keiner Veränderung oder Verbesserung bedürftig erscheint. Das lange und eingehende Studium der Natur läßt Liebe und Ehrfurcht vor ihr erwachen und in ihr ein Heiliges erkennen, das zur Religion zwingt: zu einer bewundernden Unterwerfung unter das, was unserem Wissen ein Rätsel bleiben muß, unserm Auge aber, dem innern wie dem äußern, ein nie endendes Entzücken und Staunen ist. Solch kritiklose Ehrfurcht vor dem Objekt läßt den alemannischen Künstler nie an der Realität zweifeln; er sieht vielmehr in ihr einen unerschütterlichen Grund, auf den er sich im kleinsten wie im größten sicher stellen kann; er gleicht darin noch immer dem altdeutschen Künstler, der auch weder Zweifel noch Spott oder Satire am Naturobjekt kannte, und des-



ERNST KREIDOLF-MÜNCHEN VORSATZPAPIER ZU „DIE WIESENZWERGE"
(VERLAG VON HERMANN & FRIEDRICH SCHAFFSTEIN, KÖLN)

halb auf den Beschauer so tief, so ernst und so nachhaltig mit seinem Werke wirkt. Auf solcher Grundlage konnte sich bei den Schweizern nicht minder als wie bei jenen Alten das Gebäude ihrer Träume und ihrer Phantasie durchaus sicher aufrichten lassen. Dies ist wohl zu beachten bei der Würdigung KREIDOLFscher Werke, obwohl sie zum großen Teil als bloß realistisch behandelte und fast am Modell abgeschriebene Kunst — auf den ersten Blick — betrachtet werden könnten.

Es ist von selbst verständlich, daß ein genaues Studium des Objekts zum Zeichnen zwingt; der feine Stift kann untadelig nachbilden, was der breite Pinsel voll Farbe nur sehr bedingt wiederzugeben vermag, beispielsweise ein Heuschreckenbein, oder einen Löwenzahnsamen oder einen geäderten Bienenflügel. Das Zeichnen führt aber zu viel intensiverer Beobachtung als das Malen, das durch die rasche Wirkung der Farbe zu schnell den Künstler zufriedenstellt, wo nicht entzückt. Bei solcher Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit des Naturstudiums an allen Objekten, ob groß oder klein, muß sich schließlich dem Künstler jede Form, sei sie nun anatomisch oder mimisch und phrenologisch, so tief einprägen, daß sie ihm für jeden besonderen Fall sicher zur Verfügung steht. Und dies ist bei KREIDOLF in ganz besonderem Maße der Fall. Man kann sagen, so wenig wie man in einem seiner Wesen eine geringste Neigung zur Karikatur findet, so wenig wird man eine Verzeichnung an ihnen entdecken (wohlbemerkt: eine Verzeichnung aus Unkenntnis der Form!). Diese Erscheinung mag dazu beitragen, seinen Zeichnungen jene Nüchternheit absehen zu lassen, die man gemeinhin als Charakterzeichen der Schweizer anspricht. Demgegenüber haben wir aber die unbedingte Verläßlichkeit in der Darstellung jeder Form: der Gang und die Gebärde seiner Kinder, ihre Kleider, ja der Schnitt ihrer Kleider, die Bewegung seiner Tänzer, seiner Kämpfer, seiner Reiter, seiner Tiere, seiner Insekten; die ganze Mimik seiner Bauern und seiner personifizierten Blumen — alle sind sie von solcher Sicherheit und Wahrheit, daß kein kritischer Zweifel dawider aufkommen dürfte und wir alles hinnehmen, wie wir es finden, genau so, wie es der Künstler auch von der Natur hingenommen hat. Gleichwohl bleibt die Form, welche immer es sei, nicht pedantisch oder unbeholfen; jede Linie hat starkes, inneres Leben und ist so durchgefühlt, daß man sicher erkennt, sie leiste anatomisch oder physikalisch das, was das nachgebildete Objekt verspricht.



ERNST KREIDOLF-MÜNCHEN DER ZWEIKAMPF

So umfangreich KREIDOLFS Realismus nun in Hinsicht auf das Stoffgebiet erscheint, so enge Grenzen hat er in seinem äußeren Bilde. Es wird kaum ein anderer alemannischer Künstler als so eng schweizerisch in allen Teilen seines Werkes festzulegen sein, wie KREIDOLF. Seine Gestalten, so Männer wie Frauen, so Knaben wie Mädchen sind in Gang, Gebärde, Physiognomie und Kleidung durchaus unabgeänderte Schweizer, die bis in ihre Kantonsangehörigkeit hinein kontrolliert werden können. Indes wird man ob solcher Sonderheit dem Künstler kaum einen Vorwurf machen können; nach der wichtigsten Seite hin, die hier in Betracht kommt, kann sogar ein Vorzug darin gefunden werden, insofern er dem internationalen oder doch großstädtischen Zug im Gesichte des Kindes so bewußt und tapfer entgegentritt und an dessen Stelle den des ländlichen Kindes setzt, dem man noch die Einfalt, die stille Zufriedenheit und auch die Nachdenksamkeit gegenüber natürlichen oder erdichteten Vorgängen zutrauen mag. Denn wir dürfen mit Recht annehmen, alles Märchen stamme aus der naiven, unschuldigen und phantasievollen oder träumerischen Seele des einfachen Kindes, nicht aus der vieles wissenden und altklugen des Großstadtgeschöpfes, das wir gerade noch aus Altersgründen ein Kind nennen können.

Von solchem Gesichtspunkt aus erscheint KREIDOLF als ein echt deutscher Kinderschilderer, der sich in seinen Typen wohl am nächsten mit HANS THOMA berührt. Bereits gegen LUDWIG RICHTER sticht er als herb ab, vollends gegen die süßen Puppen einer CATE GREENAWAY oder eines ANNING BELL, deren Geschmack auch den des deutschen Publikums nicht wenig beherrschte und verdarb. Vielleicht haben unter diesem anfangs die KREIDOLFschen Kinderbücher einigen Widerstand in unseren Familien gefunden; es scheint aber, daß sich hier jetzt ein Wandel vollzieht und der Künstler an Boden gewinnt.

Seine Kinderbücher folgten sich im Lauf weniger Jahre bei H. & F. Schaffstein in Köln,



ERNST KREIDOLF-MÜNCHEN

BLUMENREIGEN



ERNST KREIDOLF-MÜNCHEN — AM BACHE
(AUS: „SCHWÄTZCHEN FÜR KINDER". VERLAG VON HERMANN & FRIEDRICH SCHAFFSTEIN, KÖLN)

nachdem die „Blumenmärchen“ bei der Kritik und den Künstlern eine freundliche Anerkennung gefunden hatten. Hier haben wir den ganzen KREIDOLF in seiner besten Art vor uns, da er ganz aus sich und ohne Beeinflussung eines Mitarbeiters schaffen konnte. Die vom Künstler selbst gedichteten Verse sind ansprechend, einfach und dem kindlichen Geiste nicht zu hoch; auch die Personifizierung der Blumen ist ungezwungen und glücklich. Es leuchtet dem Kinde ohne weiteres ein, in einer „Margaret“ (Marguerite) eine Kindermagd zu sehen, in Weidenkätzchen junge weiße Kätzchen oder in Weiß- und Schwarzdorn spießbewehrte, kämpfende Ritter. Ganz bewundernswert ist die Charakterisierung und die schlichte treffende Mimik der einzelnen Blumenwesen; dabei ist jede Linie von solcher Einfacheit und Sicherheit, daß man über das damit Erreichte staunen muß. Man mag daraufhin jedes beliebige Blatt prüfen, etwa „Ringelreihen“ oder „Butterblumes Ausfahrt“ oder den „Gemüsemarkt“, die dramatisch bewegte „Wilde Jagd“ (Abb. Seite 97) oder das „Kampfspiel“.

Noch einfacher und dem Kindergemüte noch besser angemessen erscheinen mir die „Schwätzchen für Kinder“, ein Buch, das man nur gerne in doppeltem Umfang sähe. Wie hier der äußere Rahmen jedes Bildes der anspruchsloseste ist, so auch die Handlung, die Zeichnung, die Farbe. Man möchte hier von einem bewußten Verzicht auf jede äußere Wirkung sprechen, wenn man nicht sofort erkännte, hier sei mit dem feinsten Instinkt das unbedingt richtige Maß in den künstlerischen wie den poetischen Mitteln eingehalten. Unübertrefflich erscheint diese Kongruenz von Bild und Wort beispielsweise in dem ersten, so schön in den Kreis komponierten Bild „Am Fenster“; noch simpler vielleicht in „Am Bache“, wo sich die Kinder in einer prächtigen Gruppe über das Brücklein drängen:

Uebers Brücklein — Tanzen Mücklein,
Und wir hintennach.
Sticht das Mücklein, — Bricht das Brücklein,
Fallen wir in den Bach.
Mücklein, stich nicht! — Brücklein, brich nicht!
Fischlein, beiß nicht an.
Fängt der Fischer dich, — Hängst du jämmerlich
An der Angel dran!

Auch das Schlußbild — „Die Mahlzeit“ — ist so einfach wie erschöpfend gelöst; und selbst das braunrote, blaugetupfte Vorsatzpapier, bei welchem ein symmetrisches Pilzornament durch ein leicht belebtes Kinderornament ungezwungen bereichert wird (vgl. Seite 98), mag noch das Interesse des Kindes erregen: eine Bemerkung, die für alle KREIDOLFschen Vorsatzpapiere gilt, wenn schon das der „Schlafenden Bäume“ und des „Fitzebutze“, entsprechend dem Charakter dieser Bücher, etwas zu grell und fast grauslich für Kinder erscheinen mag.

Zu dem ebenfalls bei Schaffstein erschienenen „Buntscheck“ — einem allzubunt-



ERNST KREIDOLF-MÜNCHEN — DAS KATZEN-GESPANN

„Jan, spann an, — Drei Katzen voran — Drei Mäuse vorauf,
Jan oben auf — Den Blocksberg hinauf."

(AUS „ALTE KINDERREIME". VERLAG VON HERMANN & FRIEDRICH SCHAFFSTEIN, KÖLN)

scheckigen und grellen Kinderbuche, das unter DEHMELS Leitung herausgegeben ist — hat KREIDOLF einige Beiträge gezeichnet, die recht angenehm (in Farbe wie in Zeichnung) gegen die anilinfarbigen Auslassungen der übrigen Künstler abstechen. Dem Einflusse und dem wohl so absoluten wie wenig erquicklichen Farbenkommando RICHARD DEHMELS ist KREIDOLF aber fast etwas zu sehr unterlegen im „Fitzebutze". Obwohl der Künstler sich vor allem in der Zeichnung bemühte, seine eigene, einfache und echte Note durchklingen zu lassen, so konnte er doch mit dem erzwungenen und affektierten Kinderliederton des Dichters keine volle Harmonie erzielen. Der Grund dieses Mangels liegt beim Texte, dem der Zeichner sich mehr zu fügen haben mochte, als seiner einfacheren, dem Großstadtton abholden Art zuträglich sein konnte.

Das einheitlichste und auch das stärkste Werk KREIDOLFS dürften die „Wiesenzwerge" sein. Hier sind die Zeichnungen an einen ganz einfachen Prosatext fest angeschlossen, die einzelnen Begebenheiten trefflich abgerundet in Darstellung wie in Raumfüllung und Farbengebung. Obwohl alle untereinander streng durch die Handlung verbunden sind und diese Verbindung deutlich zeigen, ist hier doch jedes einzelne Blatt ein Kunstwerk für sich von einer untadeligen Vollendung. Man wünschte Bilder wie die „Fahrt zur Hochzeit" oder die „Mummelzwerge", den „Reiterkampf", den „Heimritt" oder das wundervolle „Traumbild" als Einzelblätter haben zu können; denn sie übertreffen an Geschlossenheit und innerer Bildkraft manches anspruchsvolle breitspurige Gemälde. Dabei sind auch hier die Mittel die denkbar einfachsten: realistische, aber durchaus sichere Zeichnung, die in Anatomie, Gebärde und Mimik der Menschen und der Tiere alles nur Erreichbare leistet. Dazu tritt in einzelnen, wo sie nötig wird, eine ganz ungewöhnliche Stimmungskraft, z. B. in den „Reitern vor dem Monde", im „Heimritt der Zwergenväter" und vollends in dem Schlußbild des Buches, dem „Traum". Damit leiten diese hinüber in ein Gebiet, das vielleicht schon ein Bedeutendes von den Zielen des Kinderbuches absteht, dem Künstler aber deshalb nicht weniger eigen zu sein scheint.

Dies gilt, meines Erachtens, noch mehr für die „Schlafenden Bäume". Die unter-

einander fest verbundenen Naturstimmungsbilder können ein Drama genannt werden: ein Schauspiel mit allen seinen Entwicklungsphasen bis zum versöhnenden Schluß, der in der Regenbogenvignette zu sehen wäre. Ich meine, auch hier sei mit dem Stimmungsgehalt der einzelnen Blätter mehr getan, als ein Kinderbuch verlangt. Auch die Randleisten (z. B. die Fahrt der Feuerwehr), so schön sie in ihrer Meisterschaft sind, sagen dem Künstler alles, dem Kinde zuviel; ebenso das Waldnachtbild des Vorsatzpapiers. Wieder ruhiger, freundlicher und heiterer muten im ganzen die „Alten Kinderreime", KREIDOLFs letztes Werk, uns an. Hier ist wieder vorwiegend Kinderpoesie. Das „Maikäferlied", das „Annabäbeli, lupf de Fuß!", das „Ilse Bilse, niemand will se" z. B. erinnern an die naive Einfachheit der „Schwätzchen" und der „Blumenmärchen"; auch das Vorsatzpapier zielt ganz in dieser Richtung und der Charakter des Kinderbuches ist vorzugsweise (und vorzüglich!) durch die alten, allgemein bekannten Kinderverse gut gewahrt. Indessen streben auch hier einige Bilder über dieses Ziel hinaus und drängen den Künstler auf das Gebiet, das ihm vielleicht näher liegt, als das des Kinderbuches, so sehr er in diesem seine hohe Befähigung bewiesen hat. Ich erinnere nur an das Nachtbild, in welchem Gottvater, die Mondampel tragend, durch den dunklen Himmel schwebt. Hier haben wir jene Phantasiekunst, zu der viele Schweizer vom herben Realismus aufsteigen und ihre Hauptkraft zeigen: SANDREUTER, BÖCKLIN, WELTI, JEAN BOSSARD. Sie tun jenen konsequenten weiteren Schritt über das Modell hinaus, der den Begriff der Natur (in der Kunst) nicht schmälert, sondern erweitert und vertieft, indem die Künstler ihn durch die Seelenkräfte und das Unbewußte im Menschen bezirken: durch die unkontrollierbare Phantasie, statt durch die bloße sinnliche Wahrnehmungskraft des Auges, die mehr oder minder nur zu einer gewissen äußeren Technik führt.



ERNST KREIDOLF-MÜNCHEN — SCHLECHT WETTER

(AUS „DER BUNTSCHECK". VERLAG VON HERMANN & FRIEDRICH SCHAFFSTEIN, KÖLN)

Die reine Phantasiekunst KREIDOLFs zeigt sein Aquarell: „Das Hundeschlummerlied", das letztes Jahr in Köln ausgestellt war und heuer auf dem Schweizer Turnus vom Bund angekauft wurde. Auch die „Fischpredigt" weist schon dahin, obwohl hier die realistische Landschaft noch das Uebergewicht hat. Außerordentliche Traumkraft aber findet man in der so einfachen und doch so tief poetischen

Originallithographie „Wiegenlied". Hier sind die drei Teile des Bildes nicht nur malerisch-technisch zusammengehalten durch den gelben Ton, der von der Kerze goldig auf das Weide- und das Schmetterlingsbild überstrahlt, sondern auch innerlich, gedanklich: Der Kerzenschimmer erzeugt in dem Kinde den Traum von jenem Sonnenlicht auf den beiden Bildleisten und zaubert die weißschwarzen Schafe und die bunten, spielenden Schmetterlinge des Kinderliedes hervor. Dadurch erhält die dreigeteilte Steinzeichnung diese wundervolle Einheit der Stimmung, die erzeugt ist durch die symbolische Wertung dieser einen Farbe, welche das ganze Werk gedanklich wie koloristisch zusammenhält.

Die Exlibris Kreidolfs halten sich fern von dem Epigrammatischen, das solche heute meist an sich haben. Sie tun deshalb nicht die rasche und klare Wirkung, die man von solchen Werken erwartet. Aber sie verraten ganz die sinnige und bescheiden wirkende Eigenart des Künstlers.

Wie sehr Kreidolf vom Realismus, vom strengem Studium der Natur ausgeht, zeigen seine wenigen Porträte, insbesondere das seines Vaters, sowie eine Anzahl Landschaftsstudien, die meist aus den bayerischen Bergen bei Partenkirchen stammen. Ein Aufenthalt in Sylt brachte eine schöne Ernte von Aquarellen. Kreidolf kommt vom Handwerk her; er war ursprünglich Lithograph. Heute kommt ihm diese Kenntnis sehr zu statten: die „Blumenmärchen" hat er selbst auf den Stein gezeichnet; auch seine neuen Arbeiten in dieser Technik versprechen das Schönste. Am meisten zu bewundern ist er aber, weil er über das Handwerk so weit hinaus gekommen ist, daß man ihn heute als einen der eigenartigsten und phantasievollsten Künstler bezeichnen darf.

H. E. Kromer



ERNST KREIDOLF • WIDMUNGSBLATT ZU „DIE SCHLAFENDEN BÄUME" (I. FASSUNG)



OTTO WAGNER-WIEN

KIRCHE DER NIEDER-ÖSTERREICHISCHEN LANDES-HEIL- UND PFLEGEANSTALTEN „AM STEINHOF“ IN WIEN

EIN KIRCHENBAU VON OTTO WAGNER

Wien bekehrt sich allgemach zu OTTO WAGNER, dessen Bedeutung als selbstherrlich in seiner Zeit wurzelnder Baukünstler vielen erst sein neuestes Werk erschlossen hat. Das Gefallen an den Wohnhäusern längs der Wienzeile mit ihrem Fassadenschmuck wurde durch mißverstehend öde Nachahmer, die allüberall sich breit machen durften, wie durch Zerrbilder verärgert, auch das Originale bei der architektonischen Ausgestaltung der Stadtbahn blieb im Gedächtnis nur weniger ihrer Fahrgäste als eine ästhetische Tat bestehen; die Menge vergißt gar schnell nach einem obenhin getanen Blick, der jüngst erst wieder an dem Postsparkassengebäude nur das Aeußere mit dessen nüchternem Bekenntnis, dem geschützten Geldverkehr zu dienen, nicht den innern Organismus beurteilte, auf dem das eigentliche Wesen beruht. Nun machte aber schon seit einem Jahre die Oriflamme einer vergoldeten Kuppel höher aufschauen, da sie von dem Hügel eines entfernteren Stadtbezirkes herübergrüßt zu dem Nadelturm des Stefansdoms und zur barocken Gruppe der Karlskirche. Und niemand betritt jetzt die neue, darunter geborgene Kirche, ohne den Sinn ihrer Raumkunst zu verspüren; ein Stück der grenzenlosen Unendlichkeit mußte die Form annehmen, dass man unter Dach und Fach doch die Weite fühlt, dahin die Seele schwingen kann, so weit in Zeit und Ewigkeit ihr Glaube sie trägt.

Das für einmal gelöste Problem hat OTTO WAGNER schon lange beschäftigt; eine im Jahre 1899 veröffentlichte Studie „Die Moderne im Kirchenbau"*) klang ziemlich pessimistisch aus, nachdem eben bei der Konkurrenz für die Jubiläumskirche der von einigen seiner Schüler unternommene Vorstoß gegen die Nachahmer historischer Stile erfolglos geblieben war. WAGNERS damals angefertigtes Idealprojekt, auf das sich seine Ausführungen bezogen, ist wie so manches andere auf dem Papier geblieben. Aber was er theoretisch zugunsten der Moderne vorgebracht hatte, wurde Satz für Satz praktisch verwirklicht, als ihm der Landtag die Baudurchführung der Kirche für die niederösterreichischen Landes-Heil- und Pflegeanstalten zubilligte. Als Ersatz für das veraltete Irrenhaus wuchs sich diese Anlage nach dem Pavillon-System zu einer „Stadt" aus, über deren sechzig Gebäuden die Kirche dominieren sollte. Darum wurde über den Hauptkörper des Gotteshauses anstatt der üblichen kostspieligen Turmkolosse eine durch ihren Glanz die Höhe betonende Kuppel gesetzt, die Billigkeit des mit allen modernen Hilfsmitteln errichteten Baues war übrigens ein Hauptargument, an das man kaum mehr denkt, wenn man jetzt die Marmorplatten sieht, die den Mauerkern verkleiden, und überall das blanke Metall, welches mit der Wetterbeständigkeit den Vorzug vereint, zugleich als Schmuck zu dienen. Wie beim Postsparkassenpalast zeigen die Tafeln der Marmorinkrustation, diesmal auf vermittelnden stärkeren Riemenschichten, als Ziermotiv die dort aus Aluminium, hier aus Kupfer hergestellten Knopfendigungen der eingeschraubten Eisendorne. Das und ähnliche Details blieben dem erfinderischen Sinne des Baukünstlers überlassen. Eine grundlegende Forderung, der er sich unbedingt fügen mußte, war die Rücksicht auf die Hygiene, welche ja im allgemeinen selbstverständlich ist, für den besonderen Fall aber damit zu rechnen hatte, daß Kranke, und zwar in ihrem Gemüts- und Geistesleben gestörte, von dem zu schaffenden Andachtsraum beherbergt werden sollten.

Daraufhin ist der Gesamtplan zu betrachten, wie er sich schon nach außen als ein lateinisches Kreuz mit kurzen Schenkeln kundgibt, in strengen einfachen Umrissen, auf denen sich keine sinnlos angebrachten Ornamente breit machen. Es begleiten bloß eherne Kränze das Gesimse, über dem Vordach des Haupteingangs halten in Kupfer getriebene Engel (von OTHMAR SCHIMKOWITZ) auf Säulen Wache, die abgestuften niedrigen Glockentürme krönen die sitzenden Statuen (von RICHARD LUKSCH) der Landespatrone, der Heiligen Leopold und Severin, als treue Wardeine über Land schauend. Wenn man durch die Vorhalle unter dem Orgelchor das Innere der Kirche betritt, rührt der erste bestimmende Eindruck von der ungewohnten Helligkeit her. Die Hygieniker hatten möglichst viel Luft und Licht gefordert, um mit diesen elementaren Arzneien den Krankheitskeimen wirksam begegnen zu können. Nicht allein

*) Sie ist im dritten Bande einer großangelegten Publikation enthalten: Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke von OTTO WAGNER. Verlag von ANTON SCHROLL & CO., Wien.



OTTO WAGNER-WIEN

DIE KIRCHE „AM STEINHOF“ IN WIEN



OTTO WAGNER-WIEN

KIRCHE „AM STEINHOF“: DER EINGANG



OTTO WAGNER-WIEN

KIRCHE „AM STEINHOF“. TEILANSICHT DER EINGANGSSEITE
IN KUPFER GETRIEBENE ENGEL VON OTHMAR SCHIMKOWITZ

die Ventilationsanlagen und die, wenn das Tageslicht der großen Seitenfenster im Winter nicht ausreicht, in Tätigkeit gesetzten elektrischen Lampentrauben suchen jener Voraussetzung des architektonischen Plans Rechnung zu tragen. Die Weiträumigkeit der Kirche ist für die 800 Personen, die sie aufzunehmen hat, überreichlich bemessen, und die farbige Haltung vermeidet alle trübende Buntheit. Sie ist auf die Wirkung von Weiß und wenigem Gold gestellt: über der Marmorverkleidung der gewellten Stuckflächen, welche ebenso wie alle abgerundeten Ecken die Schallwellen nicht reflektieren, sondern zerstäuben, so daß neben den optischen auch die akustischen Forderungen befriedigt werden, denn nicht minder bequem als von jedem Platze aus der Hochaltar zu sehen, ist der Prediger zu hören.

Ueber dem schon erwähnten Grundriß eines Kreuzes mit wenig verlängertem Vorderarm, über dem einschiffigen Zentralbau erhebt sich auf vier, nur auf Druck in Anspruch genommenen Doppelpfeilern die Kuppel. Aber an der Eisenkonstruktion des äusseren Kuppelbaues hängt innen eine Zierdecke, nicht nur aus praktischen Gründen, weil sich derart ein wohl auszunützender Manipulationsraum ergeben hat, durch die innere Wölbung ist vielmehr das Verhältnis der Höhe zur Breite auf die einfachste Formel des gleichen Ausmaßes (1 : 1) gebracht worden. WAGNERS Ueberzeugung geht ja dahin, daß die Moderne keine abnormen Höhenverhältnisse verlangt und sich mit Raumabschlüssen nach oben begnügt, welche sich dem Auge ohne Anstrengung darbieten. Und noch einer seiner altbekannten Leitsätze, auf die er immer wieder zurückkommt, sei hier angeführt: „Die Baukunst unserer Zeit sucht Form und Motive aus Zweck, Konstruktion und Material herauszubilden. Sie muß, soll sie unser Empfinden klar zum Ausdruck bringen, an sich möglichst einfach sein. Diese Formen sind sorgfältig untereinander abzuwägen, um schöne Verhältnisse zu erzielen, auf welchen beinahe allein die Wirkung von Werken ‚unserer Baukunst' beruht." Darum verhehlt die Zierdecke keineswegs ihre Konstruktion, deren Gerippe von zarten T-Trägern, die zwischen die Rabitzplatten eingelegt sind, sichtbar bleibt und ein dekoratives Netz über die Wölbung knüpft. Darum auch sind die Größenverhältnisse der Figuren zur menschlichen Gestalt an den Bildern und Fenstern die gleichen, nichts an den bildlichen Darstellungen darf die Gesamtwirkung eines wohlerwogenen Maßstabes beeinträchtigen. Ganz außerordentlich sind KOLOMAN MOSER die beiden großen Seitenfenster gelungen; sie wurden in bloß andeutender Koloristik, während sie vom Künstler als lediglich lineare Füllung geplant waren, aus durchsichtigem Glasmosaik — ohne nachhelfende Malerei — zusammengesetzt: je sieben Gestalten der Heiligengeschichte und der Bibel, als Repräsentanten der geistlichen und leiblichen Werke der Barmherzigkeit, auf welche die mit vollendetem Geschmack angebrachten Legenden hinweisen, dann Engel, ornamental in den seitlichen Fensterteilen, in glorreicher Farbenfreude und schwungvoll die im Bogenfeld darüber. Alle Pracht sollte der Altarwand vorbehalten bleiben, für die ein in neuartiger Technik auszuführendes Flächenmosaik aus verschiedenem Material schon entworfen war. Doch der Einspruch des liturgischen Beirats verhinderte die



OTTO WAGNER MONSTRANZ



OTTO WAGNER-WIEN

KIRCHE „AM STEINHOF". INNENANSICHT



OTTO WAGNER-WIEN KIRCHE „AM STEINHOF“: KANZEL



OTTO WAGNER-WIEN

KIRCHE „AM STEINHOF“: DER ALTAR

Vollendung, und der Auftrag wurde weitergegeben. Die Bilder in Querformat über den Seitenaltären, wo vorläufig nur die Temperagemälde — von RUDOLF JETTMAR — angebracht sind, werden nun in Glasmosaik hergestellt, ebenso wie der malerische Schmuck der Hauptwand, welche jetzt der in der kurz bemessenen Zeit noch nicht ganz durchgearbeitete Karton von KARL EDER bedeckt: Christus thronend, die Arme zum Segen erhoben über Maria und Joseph, die zunächst den Stufen sind, und über den in hieratischer Profilbewegung gereihten vornehmlichsten Heiligen des Landes. OTTO WAGNERS Formensprache und Materialverwendung hat ihren ungetrübten Ausdruck in der Kanzel und in dem Hochaltar gefunden, der sich mit seiner ungewöhnlich erhöhten Expositionsnische und den starken Abschlußpfeilern wahrhaft monumental unter dem durchbrochenen Kuppelbaldachin aus vergoldeter Bronze erhebt.

In diesen Zeilen sollte nur von dem großen Ganzen des Kirchenbaues die Rede sein. Sonst wäre noch von den Altargerätschaften, von den nach Beuroner Vorbildern angefertigten Meßgewändern als von künstlerischen Prunkstücken zu berichten und zudem von den vielen praktischen Einzelheiten, darin OTTO WAGNER unerschöpflich ist, wie er denn zum Beispiel aus Gründen der Reinlichkeit das Wasser für die Weihwasserbecken sich in einem dünnen Faden stets erneuern läßt. Die Abkehr von den verbrauchten Ueberlieferungen ist zwar bewußt vollzogen, aber alles, was sich aus den treibenden Gründen des Nützlichen und Zwecknotwendigen ergab, hat in natürlicher Abfolge zu einer künstlerischen Harmonie geführt, deren Gefühl sich als schönste Gabe des Baukünstlers in unsere Seelen senkt.

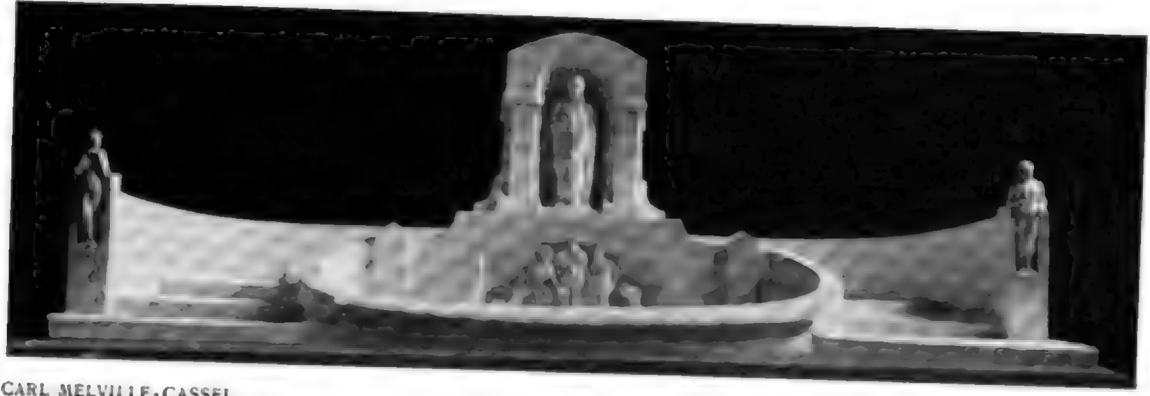
KARL M. KUZMANY

BERICHTIGUNG

Es stellt sich leider erst jetzt heraus, daß auf Seite 72 unseres vorjährigen Novemberheftes eine Buchillustration von ERIK WERENSKIOLD irrtümlich Herrn GERHARD MUNTHE zugeschrieben wurde. Wir stellen dies hiermit richtig.



ARCH. JOHANNES BOLLERT-DRESDEN — ENTWURF FÜR EINE FRIEDHOFS-KAPELLE



CARL MELVILLE-CASSEL — ENTWURF ZU EINEM VIRCHOW-DENKMAL

CARL MELVILLE

Vom Frühlingssturm der nach langen Zeiten des Beharrens sich wieder einmal verjüngenden Kunst ist auch die moderne Plastik in ihres Wesens Tiefe durchbraust, erschüttert und gewandelt worden, so daß wir hoffen dürfen, von nun an die abgesondertste aller Künste in engerer Beziehung mit dem Leben und dem gesamten Kunstschaffen der Gegenwart zu finden. Dieser Sehnsucht nach einer lebenweckenden und lebenfördernden Plastik wird um so eher Erfüllung werden, je mehr die Künstler dieses Gebietes ihr schöpferisches Können der monumentalen architektonischen Plastik zuwenden, je mehr sie mit den Werken der Kleinkunst einer neuzeitlichen Zweckkunst, der vornehmen, unsere Lebensführung erhöhenden Raumkunst, ihr Wirken widmen.

Der Werdegang so manches jungen Plastikers hat es gezeigt, wie er aus dem Schaffen für die schmückende Kunst des schlichten Raumes und des stillen Alltags herausgewachsen ist zur monumentalen Kunst des öffentlichen Lebens und zum architektonischen Gestalter erhabener Bauten für feierliche und festliche Stunden. Die beständige innige Berührung, die enge Fühlung mit dem Leben hat Künstler mit hervorragendem Formgefühl und idealem Empfinden für das tektonische Wesen der Plastik in wenigen Jahren zu einer stolzen Höhe des Könnens emporgehoben und ihnen einen treuen Verehrerkreis geworben, der ihre Werke nach ihrem inneren, unvergänglichen Werte zu wägen, zu schätzen und zu lieben weiß. Aus dieser tiefen Liebe wächst nun allmählich eine Sehnsucht nach dem Anschauen, dem inneren und äußeren Besitze jener feinen Schöpfungen der modernen Plastiker, die unbezwinglich ist und uns wieder in innigste Beziehung zur Kunst bringen kann, indem sie jene zarten, unsichtbaren Fäden zwischen dem Künstler und dem Volke spinnt, die unzerreißbar sind, und an denen der Künstler uns zu den sonnigen Höhen seines Schaffens begeisternd und beglückend emporzuführen vermag, wie in jenen gewaltigen und stolzen Zeiten des Wiedererwachens der Kunst beim Niedergang des späten Mittelalters.

Die Erfüllung dieser Hoffnung wird uns, die Lebenden, zwar nicht mehr beglücken, doch froh begeistern; unsern Enkeln aber wird sie ein hehres Vermächtnis des Kampfes um die Kunst unserer Tage werden.

Jenen vornehmen plastischen Künstlern der Gegenwart, die uns wohlbekannt sind, und deren feine Schöpfungen hier schon oft wiedergegeben wurden, schließt sich der junge in Kassel lebende, aus den Ostseeprovinzen stammende Balte Carl Melville an, ein Bildhauer, dessen eigenartige, hier zum Teil im Bilde vorgeführten Werke von seines Wesens Art und seinem Können zeugen.

Melvilles Familie entstammt einem alten schottischen Geschlechte, das vor Zeiten in die Ostseeprovinzen auswanderte und dort die mannigfachen politischen, wirtschaftlichen und sozialen Wandlungen und Wallungen miterlebte, die jene Gegenden oft so schwer heimgesucht haben. Dem Grundcharakter der Schotten, der tiefwurzelnden, unwandelbaren Ehrlichkeit der Gesinnung und des Handelns, verdankt die Kunst Melvilles einen ihrer hervorragendsten Wesenszüge. Diese grundehrliche Gesinnung, die es dem Künstler verbietet, nach irgendeiner Richtung hin künstlerische Zugeständnisse zu machen, kommt in allen seinen Werken, gepaart mit einer seltenen Vornehmheit der Auffassung, zum klarsten und stärksten Ausdruck. Schon aus



UNGBRUNNEN UND SYMBOLISCHE FIGUREN AN DEM ENTWURF ZU EINEM VIRCH-



diesem Grunde mußte er ein Eigener genannt werden, denn nichts ist schließlich in den heute herrschenden Zeiten des Kampfes, der Wandlung und des Ueberganges verhängnisvoller für die Künstlerindividualität als ein unsicheres Tasten, Fühlen und Suchen, ein zur Vermittelung neigender Eklektizismus, ein Nachgeben und Nachgehen in der einen oder anderen Richtung. Neben jener überkommenen Charaktereigentümlichkeit spielen aber noch in des Künstlers Wesen hinein gewisse, im Laufe der Zeiten in seine Familie von außen getragene, durch die innige Berührung mit der merkwürdig schwermütigen baltischen Landschaft hervorgerufene und durch das Zusammenleben mit den zu tiefen Reflexionen so leicht geneigten slavischen Elementen befestigte Eigenheiten, die ihn zu einem unermüdlichen Sinner, Grübler und Sucher, zu einem starken Problematiker auf seinem Kunstgebiet gemacht haben. So beschäftigen ihn unablässig die höchsten und letzten Fragen der Licht- und Schattenwirkungen bei seinen Schöpfungen, die er gerade unter dem Meisel hat, vor allem beim menschlichen Körper. Diese Neigung zum bestän-



CARL MELVILLE AMOR FATI

digen Suchen und Proben wird noch durch sein besonderes Verhältnis zur umgebenden Natur verstärkt, das durch mehrjähriges Studium der Naturwissenschaften in ihm gefestigt worden ist und nun nach eigenartigem, neuen Ausdruck in ihm ringt. Wie weit es ihm gelingen wird, auf diesem so interessanten und wertvollen, oft jedoch auch verhängnisvollen Versuchsgebiet wirklich Neues zu finden, bleibt noch abzuwarten, da der Künstler erst im Anfang seiner Entwickelung und seines schaffenden Lebens steht. Da MELVILLE weit davon entfernt ist, nach billigen, äußerlichen Effekten zu haschen, — er ist eine zu grundehrliche Künstlernatur und von dem hohen schöpferischen und erzieherischen Beruf des Künstlers und seiner ausgesuchten Vornehmheit zu sehr durchdrungen — wird die Gefahr für ihn, auf Abwege zu geraten, bei seinen künstlerische Probleme lösenden Versuchen, sehr gering. Auch schützt ihn das ihm vorschwebende künstlerische Ziel, das er mit dem Eifer und der Zähigkeit eines starken Könners verfolgt, genügend davor, im schöpferischen Spiel um mehr oder weniger äußerliche Dinge seine Kraft allzusehr zu zersplittern. Bei Uebergängen und beim Wandel im Leben eines Schaffenden sind aber Abweichungen und Abirrungen vom geraden Wege unvermeidlich; doch allen Starken sind sie bisher noch immer zum Heile ausgeschlagen.

In einem Zustand des Wandels befindet sich gegenwärtig aber auch MELVILLE, der bisher fast ausschließlich auf dem Gebiet der Kleinplastik geschaffen hat, zum guten Teil deshalb, weil er hier sein vornehmes künstlerisches Wesen am leichtesten zum Ausdruck bringen konnte, dann aber auch, weil es ihm an großen Aufträgen gefehlt hat. In fast allen seinen Arbeiten liegt aber ein unschwer zu erkennender Zug ins Große und Monumentale, dem jedoch nie der Einschlag des ausgeprägt Vornehmen fehlt. Den Uebergang im Wesen des Künstlers dokumentieren auch seine neuesten Werke, an denen er noch arbeitet, und bei denen neben der stets vorhandenen vornehmen Auffassung ein seltener Reichtum in der größten Einfachheit, eine Straffheit und Großzügigkeit in der Behandlung des menschlichen Körpers, eine architektonische Gestaltung der Figuren auffällt, die ohne weiteres monumentale Größe verraten.

Außer dem Grabdenkmal der Familie Hackländer auf dem Friedhof in Kassel, die künstlerisch bedeutendste Ruhestätte unter den vielen, die dort sind, hat MELVILLE noch einen Entwurf für das Virchowdenkmal in Berlin



CARL MELVILLE HORA SACRA (BRONZE)



CARL MELVILLE-CASSEL — RUHESTÄTTE DER FAMILIE HACKLÄNDER IN CASSEL

und zwei Entwürfe für ein Kriegerdenkmal der kleinen hessischen Stadt Frankenberg geschaffen, die sein starkes plastisches Empfinden erkennen lassen und zeigen, wie der Künstler allmählich aus seinem bisherigen Schaffensgebiet in das der großen monumentalen Kunst hineinzuwachsen beginnt.

Für dieses Emporsteigen ins Monumentale ist aber eines unerläßlich, das glücklicherweise MELVILLE auch besitzt, die Fähigkeit, das Werkstück selbst mit Meisel und Schlägel zum Kunstwerk zu wandeln. Unter seiner feinfühlenden Hand holt der Meisel alles Leben und alle Reize aus dem Stein, die sein vornehmer Künstlersinn dem Werk mit ins Dasein geben wollte. Sein starkes handwerkliches Gewissen, sein feines Materialgefühl, ein sicheres Empfinden für die inneren und äußeren Eigenschaften und Unterschiede der Rohstoffe seiner Kunst, Stein, Metall und Holz, lassen ihn stets das zur Ausführung geeignetste Material mit schnellem Blick erwählen.

Eine kleine Kunstgießerei, die Professor CARL BERNEWITZ, MELVILLES Landsmann und früherer Lehrer, ins Leben gerufen hat, und die in der neuen Kasseler Kunstakademie erweitert werden soll, wird es MELVILLE ermöglichen, seine Bronzen in Zukunft selbst zu gießen, wie er sie bisher selbst ziseliert und patiniert hat, so daß nur seine Hand allein ihren Werdegang vom Wachsmodell bis zum fertigen Kunstwerk leitet. So wird der Kreis des Werdens seiner Werke wieder geschlossen sein wie in den alten Künstlerwerkstätten der höchsten Blütezeiten.

Durch einen Zufall ist das in MELVILLE schlummernde Künstlergenie geweckt worden, als er bei seinem Studium in Leipzig in den Hörsaal des feinsinnigen Kulturhistorikers CARL LAMPRECHT geriet, der den jungen Studenten so zu begeistern wußte, daß er dem lange schon gefühlten künstlerischen Drange nachgab und die Wissenschaft mit der Kunst vertauschte. Ein Zufall führte ihn, der seinem früheren Lehrer folgte, in die „Kunststadt" Kassel, wo er, bar jeglicher Anregung von außen und fast ohne jeden Auftrag, ganz auf sich selbst gestellt, ein Eigener wurde. Möge ein glücklicher Zufall ihn nun an eine sein vornehmes Wesen und feines Können vertiefende Wirkungsstätte geleiten, die seiner künstlerischen Sehnsucht befreiende Erlösung bringt!

DR. HERMANN WARLICH

LESEFRÜCHTE:

Jede Geschmacksfrage ist so ernst zu nehmen wie die Fragen der Politik, der Religion, der Ethik und des Rechtslebens, und wie es in sittlichen Dingen nicht auf die Größe der Handlung, sondern nur auf die Gesinnung ankommt, die ihr zugrunde liegt, so ist es auch in Fragen des Geschmacks ganz belanglos, ob hier um große oder kleine Dinge gekämpft wird.

(Aus: Habe ich den rechten Geschmack?) — Dr. Paul Johannes Rée



HERMANN OBRIST-MÜNCHEN FAMILIEN-URNENGRABMAL

OBRISTS NEUES URNEN-GRABMAL

Nur einige Worte zu der neuesten Schöpfung Hermann Obrists.

Unsere Abbildung gibt von dem tektonischen Aufbau, den Silhouetten des Grabmals klaren Begriff. Die Behandlung des roten Veroneser Marmors, aus dem das ganze Werk gebildet, läßt sich auch einigermaßen aus dem schwarzen Bild erkennen. Durch Wechsel von rauh und glatt, durch roh aber naturgemäß behauene Stellen neben polierten Flächen, durch Wölbung und Höhlung, Rundung und gradlinigen Flächenabschluß wurden rhythmische Akzente dem symphonischen Aufbau des Grabmals gegeben, wie wir bisher in gleichem Reichtum bei Obrists Werken noch nicht gesehen haben.

Und wie er hierin — in der äußeren Behandlung des Gesteins — uns eine Steigerung und Verfeinerung seiner künstlerischen Art gibt, so redet auch der Aufbau im ganzen wie im einzelnen von höchst erfreulicher, ja überraschender Entwickelung und weiterer Entwickelungsmöglichkeit der starken persönlichen Kunst Obrists.

In unserer Zeitschrift wurde schon mehrfach eine Analyse wie eine Synthese des Wesens Obristscher Schöpfungsart zu geben versucht, wie er ein Stilist gewaltiger Naturbildungen zu nennen ist, mit welcher Einfachheit er die zerstörenden, arbeitenden, gestaltenden Kräfte der Natur gerade im Gestein zu bilden vermag.

Er ist darin ein einziger — und wenn ihm nun schon andere folgen, so ist das ein Gewinn der Kunst, mit dem uns nur ein Denker und Naturseher von so großer Selbständigkeit, von so schlicht-phantastischer Gestalterkraft wie Obrist begaben konnte.

Darf Obrist als Schöpfer von Grabesurnen den Vergleich mit allen Urnen, die in den Jahrhunderten vor uns geschaffen, nicht scheuen, so hat er uns doch noch nie mit so edlen, feinen Urnen wie diesen, die hier aus dem rohen Gestein heraus geschaffen, beschenkt. — Immer gab und gibt er in seinen Urnen dem Gedanken des Todes unnahbare Würde und eine Form, die sich ohne weiteres als Symbol ewiger Ruhe erklärt. Diesmal zeichnete er seine Urnen noch durch einen naturerwachsenen Adel aus, der den Gebrauch des Wortes elegant nahelegt — aber verbietet: denn „Eleganz" setzt überall sonst Wahl aus vorhandenem voraus. Hier ist aber Gabe, nicht Wahl; Obrists Kunst verrät gerade in den letztgeschaffenen Urnen den Adel der Autochthonen.

Ich weiß sehr wohl und finde durchaus nichts überraschendes darin, daß Obrists Art von seinen Kollegen, wie von platonischen Kunstfreunden stark bemängelt wird. Künstler sind immer noch weniger als Laien fähig gewesen, neuen Gebern gerecht gegenüber zu treten. Und die Theoretiker sind Obrists Werken gegenüber hilflos, weil sie meinen, eine künstlerische Schöpfung müsse entweder Plastik oder Architektur zu nennen sein — aber beide Bezeichnungen für eines gehe nicht an. Möchte das Werk auch mit dem verglichen werden, was Obrist bisher geschaffen hat. Das wird nicht nur von den Möglichkeiten seiner Entwicklung überzeugen, sondern von der Förderung solcher Neuschöpfungen für unsere Kunst überhaupt.

In Pankok hat Obrist einen Verwandten, im jungen Zeichner Klinger sind Ansätze zu gleicher naturmäßiger Gestaltung da und dort zu finden, die der eigenen Erscheinung Obristscher Kunst eine nicht unwesentliche Stütze geben: In der Kongruenz gewisser Ideen möge der feine Zusammenhang seiner Kunst mit noch fast verborgenen Empfindungserscheinungen der Gegenwart und damit das Recht auf die Zukunft erkannt werden. Werken neuen Geistes, wie solchen Obrists oder Pankoks gegenüber handelt sichs nicht nur um ein Ansehen — ein ganzes Einsehen verlangen sie als erste.

Das Werk wurde in München geschaffen — in Münchens künstlerischer Vorstadt Schwabing. — Aber es wird und darf keinen der Münchener Friedhöfe zieren. Es kommt als Bestellung eines wirklich künstlerisch und frei empfindenden Deutschamerikaners unter Zypressen des Südens zu stehen auf den Friedhof zu Lugano. — Wie würde der Gehalt des Werkes durch Bäume unserer Wälder unterstützt — wie gäbe es einem deutschen Waldfriedhof Ausdruck kerniger, natursinniger Art!

Möchte München nicht zu spät einsehen, daß die Sanktionierung einer künstlerischen Uniformität des Ausdrucks — und gehe dieser Regelzwang auch von den Besten aus — noch alle Kunststädte zum Ruin geführt hat. Neuschöpfer haben seitens der Menge noch immer einen schwer angefochtenen Stand gehabt. Künstler aber sollten gerade in Werken neuer Form die ewige Entwicklungsfähigkeit der Kunst mehr begrüßen als unterbinden.

E. W. Bredt



RICHARD SCHACHNER—MÜNCHEN — KURHAUS IN AIBLING: SÜDOSTSEITE

HOLZWERK IM GRUNDTON BLAUGRÜN, EINFASSUNGEN DER FENSTER OCKERGELB, MAUERFLÄCHEN WEISZ, ERKERDACHUNGEN MIT GRÜN GESTRICHENEN SCHINDELN GEDECKT

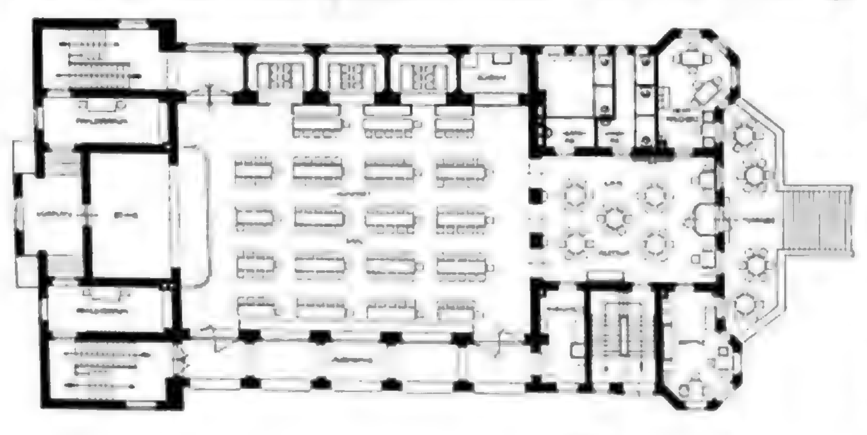


RICHARD SCHACHNER-MÜNCHEN • KURHAUS IN AIBLING: SÜDWESTSEITE UND GRUNDRISZ VOM ERDGESCHOSZ

DAS NEUE KURHAUS IN AIBLING

Die konventionelle Anschauung stellt sich unter einem Kur- oder Badehaus immer einen üppig ausgestatteten Prachtbau nach Art des Kurhauses in Wiesbaden, der Spielsäle in Monte Carlo oder der Hotels an der Riviera vor. Diese Anschauung behauptet sich auch oft an Orten, wo die natürliche Umgebung und die lokalen Verhältnisse das Gegenteil erfordern. Dafür ein Beispiel. Auf einer Wanderung in idyllischer Landschaft fand ich in einem reizend gelegenen Oertchen einen Gesundbrunnen, der von Ballustraden umgeben und mit antik sein sollenden Vasen und Büsten in Zementguß dekoriert war — ein Anblick nicht zum Ertragen. Dieser Fall steht durchaus nicht allein da. Denn die Neigung, derartige Plätze durch „Kunst" zu verschönen, ist viel häufiger als der Sinn für das Natur-Schöne.

Wo dieses aber erkannt wird, finden derartige Aufgaben freilich eine andere Lösung. So z. B. in Aibling, das sich rühmen kann, ein in ländlicher Art gehaltenes mustergültiges Kurhaus zu besitzen. Der Münchener Bauamtmann RICHARD SCHACHNER hat es erbaut, der gerade für derlei Aufgaben ein besonderes Talent hat. Er hat in München eine Reihe von Bauten geschaffen, deren besonderer Reiz in der geschickten Verwendung



und Anpassung der örtlichen Situation und in ihrem schmucken Aussehen liegt. Auch bei der Ausführung des Aiblinger Kurhauses bewies er wieder einen feinen künstlerischen Blick für die Wertung der Lage.

Die landschaftliche Umgebung ist reizend. Das neue Kurhaus liegt zwischen schattigen Baumgruppen und ist rings von Wasser, dem rasch dahinfließenden Flüßchen Glonn umgeben. Von den Ruhebänken der Anlage aus genießt man herrliche Aussichten auf das bayerische Alpenvorland mit der im blauen Dufte schimmernden Bergkette im Hintergrunde. Ueber dieser von Sonne, Licht und Luft durchfluteten Landschaft wölbt sich der auf der bayerischen Hochebene tiefblaue Sommerhimmel.

Schachner beschloß das Kurhaus nach bewährten Vorbildern zu erbauen und ein Haus in diese Landschaft hineinzusetzen, wie es deren ähnliche von alters her dort gibt; ein Haus mit weit vorspringendem Dache, geweißten Wänden und einer langen Reihe in der Sonne hell blinkender Fenster und buntfarbigen Blumen davor. Wer die Landschaft in und um Aibling kennt und das neue Kurhaus sieht, für den ist es eine ganz selbstverständliche Erscheinung geworden.

Der Typus des oberbayerischen Bauernhauses, in dessen eigentümlichem baulichen Charakter es liegt, bei mäßigen Höhenmaßen sich mehr in die Breite und Länge auszudehnen, ist im ganzen glücklich festgehalten.

Um den räumlichen Anforderungen eines Kurhauses zu genügen, bedurfte es natürlich viel größerer Ausmaße als bei einem Landhause. Oertliche Verhältnisse bedingten die Anlage einer Terrasse und infolgedessen einen ziemlich hochgestellten Unterbau, wodurch auch das Ansehen des Hauses wuchs. Es erscheint darum viel stattlicher, repräsentativer, viel feiner und vornehmer als ein Bauernhaus, ohne jedoch etwas von dem Ausdruck anheimelnder Gemütlichkeit einzubüßen

Die Raumeinteilung im Innern zeigt eine streng symmetrische Anordnung. In der Achse des Hauses liegt der große Saal, wodurch die Breitseite und Tiefenausdehnung des Hauses bestimmt wird, das so sein charakteristisches Aussehen erhält. Die an den Saal angegliederten und mit ihm verbundenen Restaurationsräume zeigen im Erd- wie im Obergeschoß die gleiche Gestaltung. Doch erscheint jedes dieser Zimmer, je nach Zweck und Bedürfnis, immer wieder anders. In der Wahl der Möbel und der inneren Ausstattung usw. herrscht große Abwechslung durch die Verschiedenheit der Holzarten, Beizen und



RICHARD SCHACHNER — GANG DER SAALGALERIE



RICHARD SCHACHNER-MÜNCHEN • • BÜHNENWAND DES SAALS • • MALEREIEN VON KARL THROLL-MÜNCHEN

Stoffüberzüge. Diese Originalität der Ausstattung beruht aber zunächst doch auf der Eigenart der daran beteiligten Künstler. WILLY VON BECKERATH hat die Entwürfe für das Café und das Spielzimmer, Professor ADALBERT NIEMEYER die Zeichnungen für das Billard- und Damenzimmer und KARL BERTSCH, in dessen Werkstätten die gesamte Ausstattung ausgeführt wurde, die für das Nichtraucher- und Lesezimmer angefertigt. Das künstlerische Walten eines geschmackvollen Arrangeurs, der die ganze Ausstattung überwachte und leitete, verspürt man ganz besonders in der geschickten Anordnung der Einzelheiten, in der Aufmachung der Lüster, Bilder, Spiegel, Uhren, Vorhänge u. dergl. Es ist echte gute Münchner Art, mit den zu Gebote stehenden Mitteln einem Raume ein behaglich anmutendes Aussehen, eine anheimelnde Stimmung zu geben.

In unmittelbarer Verbindung mit den Restaurations- und Erholungsräumen steht der große Saal. Er dient den Kurgästen bei unfreundlicher Witterung zum Aufenthalt. Hier spielt die Musik. Die im Mittelpunkt des Saales errichtete Bühne ermöglicht Theater-Aufführungen und andere Kurzweil. Rings um den Saal zieht sich eine offene Galerie mit vorgeschobenen Balkons hin. Die Decke der Saalgalerie wie die große Decke des Saales ist von Kunstmaler THROLL nach Art der alten Holzdecken in bunten Farben, lustigen Ornamenten und Blumen bemalt worden. Von THROLL rührt auch der Heilige Georg, ein kleines Freskogemälde an der Stirnseite des Hauses, her. Es muß ein reizvoller Anblick sein, wenn dieser Saal, von einer bunten frohbewegten Menge belebt, im Glanze der vielen elektrischen Lichter erstrahlt. Selbst der verwöhnte Großstädter muß sich hier wohl fühlen und in diesen gastlichen Räumen gerne verweilen.

• • •

Die Künstler haben dem Wunsch und Willen der Schöpfer dieses Hauses sichtbaren Ausdruck verliehen. Die Aiblinger haben ein Kurhaus erhalten, das sich sehen lassen kann. Es hat besondere Schönheiten aufzuweisen, es genügt in jeder Hinsicht modernen Ansprüchen und hat dabei einen ausgesprochen lokalen Charakter.

ALEXANDER HEILMEYER



RICHARD SCHACHNER-MÜNCHEN • • DER SAAL DES KURHAUSES IN AIBLING: BLICK VON DER BÜHNE • • MALEREIEN VON KARL THROLL-MÜNCHEN



ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN • DAMENZIMMER; MÖBEL GRAU GEBEIZTES BUCHENHOLZ M. VIOLETTEN BEZÜGEN



KARL BERTSCH — LESEZIMMER

MÖBEL UND DECKE GRÜN GESTRICHEN, BEZÜGE GRAU UND SCHWARZ



WILLY VON BECKERATH • KLEINES SPIELZIMMER: WAND GRÜN; MÖBEL UND DECKE NATURFARBIGES KIEFERNHOLZ



KARL BERTSCH — ZIMMER FÜR NICHTRAUCHER

MÖBEL GELBLICH-WEISZ LACKIERT MIT BRAUNEN BEZÜGEN; AM SOCKEL MATTENBESPANNUNG



WILLY VON BECKERATH-HAMBURG • • CAFÉ: MÖBEL GRAUGELB, UNTERE WAND UND SCHABLONIERUNG ROT



ADALBERT NIEMEYER • GROSZES SPIELZIMMER: MÖBEL BLAU, WAND GRÜN MIT BLAU UND WEISZER SCHABLONE

ATELIERS UND WERKSTÄTTEN FÜR ANGEWANDTE KUNST

Seit zehn Jahren besitzen wir eine deutsche angewandte Kunst moderner Prägung. Das Geschehen, das sich in diesem kurzen Zeitraum zusammengedrängt hat, ist so reich, so bunt, so üppig, daß man billig staunt, wenn man Anfangs- und Endpunkt der Entwicklung miteinander vergleicht. Vor zehn Jahren nichts als Möglichkeiten, zum Teil begeistert verkündigt, zum Teil heftig bestritten, zum Teil völlig ignoriert. Nach den Möglichkeiten, tastende Versuche, an denen von unserem heutigen Standpunkte aus kaum mehr zu loben ist, als der energische Bruch mit dem Schlendrian der jüngsten Vergangenheit. Vor zehn Jahren war es eine Tat, auch nur in Gedanken an einer zutreffenderen Ausprägung des Zeitwillens im Apparat des täglichen Lebens zu arbeiten. Heute ist die moderne kunstgewerbliche Bewegung ein außerordentlich wichtiger Faktor im wirtschaftlichen Leben unseres Volkes geworden. Millionen sind in ihren Unternehmungen investiert, und aller prinzipielle Widerstand ist so gründlich niedergekämpft, daß man sich heute nur noch lächerlich machen kann, wenn man das neue Kunstgewerbe als problematische Sache verdächtigt. Was an greifbarem Besitz erkämpft wurde, ist viel; aber darüber hinaus sind schon die Interressensphären vorgezeichnet, die nunmehr ebenfalls in festes Grundeigentum verwandelt werden sollen. Was der neugegründete „Werkbund“, die Sächsische Landesstelle für Kunstgewerbe und die Ausstellung München 1908 wollen, das ist eben die Besitzergreifung dieser Interessensphären, das ist die detaillierte Darstellung der neuen kunstgewerblichen Gedanken auf allen, auch den entlegensten Gebieten der industriellen Tätigkeit.

Das ist der Zusammenhang, in den ich die glänzend gelungene Ausstellung der „Ateliers und Werkstätten für angewandte Kunst“ (W. v. Debschitz und H. Lochner) stellen möchte. Sie bedeutet nicht nur ein schönes Zeugnis für das, was bisher erreicht und erarbeitet wurde, sondern auch eine Bürgschaft dafür, daß wir den neuen, letzten Aufgaben, die unser harren, vollauf gewachsen sind. Sie bedeutet vor allem für München die erste Kraftprobe eines neuen kunstgewerblichen Unternehmens, das den beiden, schon vorhandenen „Werkstätten“ ebenbürtig an die Seite gestellt werden kann, wenn man einige wenige Etappen der Entwicklung antizipiert, die dieses Institut sicherlich in kürzester Frist zurücklegen wird.

Mit den Lehr- und Versuchateliers W. von Debschitz sind die „Ateliers und Werkstätten“ durch Personalunion verbunden, nämlich durch die Persönlichkeit Wilhelms von Debschitz, der schon in seiner Lehranstalt großes organisatorisches Talent und eine eminente erziehe-



MAX PFEIFFER-MÜNCHEN TOILETTE-SPIEGEL AUS RÜSTERNHOLZ
ATELIERS UND WERKSTÄTTEN FÜR ANGEWANDTE KUNST, MÜNCHEN



MAX PFEIFFER-MÜNCHEN DREITEILIGER GARDEROBESCHRANK AUS RÜSTERNHOLZ
AUSFÜHRUNG: ATELIERS UND WERKSTÄTTEN FÜR ANGEWANDTE KUNST, W. VON DEBSCHITZ UND H. LOCHNER, MÜNCHEN

rische Begabung bekundet hat. Vielleicht ist es gut, hier ausdrücklich zu betonen, daß die Erzeugnisse der „Ateliers und Werkstätten" keineswegs als „Schülerarbeiten" anzusehen sind. Versuche, Experimente im pädagogischen Sinne waren in der ganzen Ausstellung nicht anzutreffen. Ganz abgesehen davon, daß die hervorragendsten Mitarbeiter der „Ateliers und Werkstätten" niemals Schüler der DEBSCHITZ'schen Lehranstalt gewesen sind, läßt sich diese höchstens als der nächstliegende, natürlich gegebene Rekrutierungsbezirk für die künstlerischen Hilfskräfte der „Ateliers und Werkstätten" bezeichnen, denn Reife und Sicherheit sind gerade die Eigenschaften, die das Auftreten aller Erzeugnisse des neuen industriellen Unternehmens auszeichnen.

Was in der Hohenzollernstraße 21 vorgeführt wurde, waren nicht weniger als zwölf vollständige Wohnräume mit dem ganzen Apparat an Teppichen, Vorhängen, Wandbespannungen, Beleuchtungskörpern etc., dessen Wohnräume bedürfen. Daran schloß sich eine Abteilung für Kleingewerbe, in der Gläser, Porzellan, Keramik, Schmuck, Metallarbeiten, Schnitzereien, Holzarbeiten, Serpentinsteinarbeiten, Spitzen, Textilien jeder Art, Stickereien, Spielzeug usw. vorgeführt wurden. Graphik und Buchgewerbe, einschließlich der anmutigen Kunst des Buchzeichens, machten den Schluß. Beteiligt waren insgesamt etwa neunzig Künstler, Individualitäten der verschiedenartigsten Prägung, aber alle harmonisch zusammenarbeitend im Sinne einer ebenso gesunden als feinnervigen dekorativen Gestaltung.

Unter den Möbelkünstlern trat vielleicht am stärksten FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH hervor, eine Begabung von geradezu nervöser Feinheit, in allen Einfällen — von wenigen abgesehen — durchaus überzeugend, wahr und einfach. Einfachheit will hier nicht im Sinne etwa der Wiener verstanden werden, deren stereotype Rechtwinkligkeit vielfach höchst preziös, gesucht und künstlich wirkt. Die Arbeiten von FRITZ SCHMOLL sind einfach vor allem darin, daß sie unbeirrt und geradeswegs auf das jeweilige Ziel des künstlerischen Gestaltens losgehen und vom Standpunkte dieses künstlerischen Willens aus keinen Ueberschwang, nichts Unnötiges, keine stammelnde Ueberfülle enthalten. Das spröde Material, bestehend aus dem Rohstoff und seinen konstruktiven Notwendigkeiten, wird unter seinen Händen bildsam und gefügig wie





O. REYNIER-MÜNCHEN SCHLAFZIMMER AUS WEISZ LACKIERTEM FICHTENHOLZ
AUSFÜHRUNG: ATELIERS UND WERKSTÄTTEN FÜR ANGEWANDTE KUNST, W. VON DEBSCHITZ UND H. LOCHNER, MÜNCHEN





FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH • DAMENZIMMER (AMERIKAN. NUSZBAUMHOLZ)



FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH-MÜNCHEN — HERRENZIMMER AUS HELLEM EICHENHOLZ

AUSFÜHRUNG: ATELIERS UND WERKSTÄTTEN FÜR ANGEWANDTE KUNST, W. VON DEBSCHITZ UND H. LOCHNER, MÜNCHEN



FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH (1–4, 6) UND M. SCHIDER (5) SERPENTINSTEIN-ARBEITEN
AUSFÜHRUNG: SÄCHSISCHE SERPENTINSTEINWERKE, G. M. B. H., ZÖBLITZ





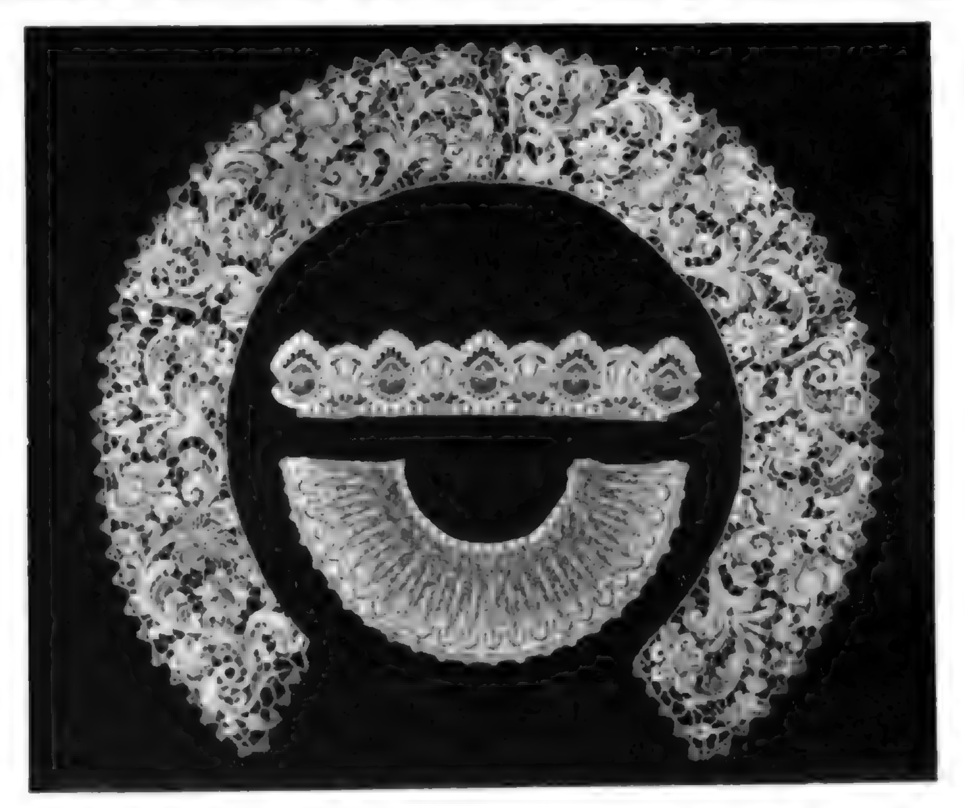
GEDREHTE HOLZDOSEN UND LEUCHTER • • ENTWURF VON A. VASEK, D. KRAHE, J. LINDNER UND A. ENGEL



V. SCHOLL (1), J. LINDNER (2), A. BLÖCHLINGER (3) U. G. PRÖSSLER (4) • SCHALE U. HOLZKÄSTCHEN M. EINLEGEARBEIT



SERPENTINSTEINARBEITEN VON CH. TRUEB (1), F. SCHMOLL V. EISENWERTH (2, 4), K. NEPPEL (3) U. E. GRUNERT (5)



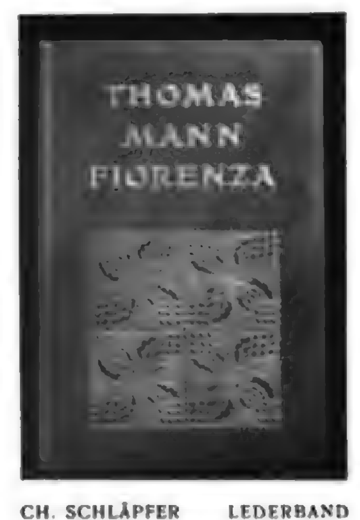
AUSFÜHRUNG: SCHLESISCHE SPITZENSCHULE (LEITERINNEN M. BARDT UND H. VON DOBENEK), HIRSCHBERG





RAUCHSERVICE, VASEN UND SCHALE • IN NEUSILBER AUSGEF. VON JOS. REINEMANN U. J. LICHTINGER, MÜNCHEN









A. GREVEN PERGAMENTBAND — CH. SCHLÄPFER LEDERBAND — CH. SCHLÄPFER PAPPBAND

Wachs. Er hat in seinem dekorativen Ausdruck einen Nuancenreichtum, der überrascht, besonders im Hinblick auf die reiche Mitgift an Gesetzmäßigkeit, die er seinen Schöpfungen stets zu verleihen weiß. O. BLÜMEL ist als Möbelkünstler schon in den Ausstellungsräumen der „Vereinigten Werkstätten" hervorgetreten. Auch er verfügt bei etwas größerer formlicher Reserve über eine sichere Gestaltung, über Takt und Anmut und besonders über eine starke koloristische Begabung, von der in erster Linie seine Teppiche Zeugnis ablegen. Kräftiger, derber als beide ist MAX PFEIFFER. Ein ganz neuer Name ist O. REYNIER, deren Leistungen von der Zukunft alles Gute erwarten lassen. Auf die Arbeiten von J. M. DEMUTH, H. LOCHNER, H. SCHMITHALS und allen anderen kann hier nicht näher eingegangen werden. Die Abbildungen bringen Material genug, um das Gesagte beliebig zu erweitern und maßgebende Einblicke in die Tätigkeit des jungen Unternehmens zu tun. Einige nähere Notizen dazu werden willkommen sein: Das Deutsch-Nordische Kunstgewerbehaus E. MAGNUS ist von den „Ateliers und Werkstätten" eingerichtet worden; WERTHEIM-Berlin hat einen eigenen Raum für ihre Erzeugnisse herstellen lassen, und der November dieses Jahres wird hier in München eine Weihnachtsausstellung des Instituts bringen, die später in eine dauernde umgewandelt werden soll. W. MICHEL



M. SCHIDER BASEL • SILBERNES KOLLIER M. AMETHYST



M. SCHIDER-BASEL • GOLDENES KOLLIER M. SMARAGD

NADEL-ARBEITEN VON GRÄFIN HELENE YORCK-KALCKREUTH





GRÄFIN HELENE YORCK-KALCKREUTH-KLEINOELS • KINDERHÄUBCHEN AUS GOLD-MOIREE UND WEISZER SEIDE

Deckel und vorderer Rand mit Knötchen wie Vergißmeinnicht bestickt, Rosetten aus rötlicher und grüner Seide

Die Girlanden sind aus grünem und blauem Seidenstoff gefertigt und mit blauen Schleifen zusammengehalten.

Der wundersame Reiz der Farbe, die kunstvolle Zierlichkeit der Technik und die überaus feinsinnige Wahl des Materials, welche diese kleinen Meisterwerke weiblicher Handarbeit auszeichnen, können auf unsern Schwarzweiß-Reproduktionen natürlich nur geahnt, nicht aber voll zum Bewußtsein gebracht werden. Trotzdem vermag der aufmerksame Betrachter auch schon in dieser Wiedergabe zu erkennen, welch echt künstlerischem Empfinden diese anmutigen kleinen Schöpfungen entspringen und mit welcher Sicherheit die Hand das ins Leben gerufen hat, was vom Auge gewollt ist. Besonders in den gestickten Bildchen (Abb. S. 138 u. S. 139) offenbaren sich, so anspruchslos sie sich auch darbieten, die schönen Fähigkeiten der Künstlerin: das nachfühlende Verstehen der Linien einer Landschaft und derjenigen Formen, welche das für die Gesamtstimmung Wesentliche eines Baumes, einer Furche, eines Hügels zum Ausdruck bringen, das glückliche Erfassen gestaltender Licht- und Schattenwerte, und die Kraft, das Vielfältige und Zufällige zu vereinfachen und zu typisieren, um es einer gewissermaßen ornamentalen Wirkung unterzuordnen. — Die als »Brieftasche« montierte Doppel-Landschaft (Abb. S. 139) ist durch Applikation auf hellblauen Seidenmoiré hergestellt, die Wasserzeichnung des Stoffes ist für die Wolken benützt, dazwischen leicht mit Farbe getönt. — Das als »Papierhalter« verwertete Stimmungsbildchen (ob es als Vorwand zu einem Gebrauchsgegenstand wohl ganz an seinem Platze ist?) besteht technisch aus frei bestickter Applikationsarbeit auf hellblauer Seide. — Sehr lieb und herzig und ganz im Einklang mit dem Zwecke, dem sie dienen, sind die beiden Kindertäschchen zum Umhängen mit den daraufgestickten lustigen Vögeln; das eine auf gelblichem Untergrund, das andere auf weißem Samt. — Die auf dieser Seite abgebildeten Kinderhäubchen und der elegante girlandengeschmückte Arbeitskorb sind nur wenige Beispiele, aus einer ganzen Reihe ebenso reizvoll duftiger, phantasiereich mannigfaltiger, ähnlicher Dinge. Ingeniös und mit raffiniertem Farbensinn sind hier überall bunte Seidenstoffrestchen, Bänder, Borten und Spitzen und kunstvoll geschlungene, blütengleich kombinierte Knötchen zu entzückenden kleinen Gebilden geworden: echtes Frauenwerk!

E. Br.



Handarbeitskörbchen, mit graugrünem stumpfem Stoff bespannt und mit Girlanden aus grünem, weißem und rosa Seidenstoff geschmückt





TASCHENTUCH-TÄSCHCHEN FÜR KINDER ZUM UMHÄNGEN; FREIE BUNTE STICKEREI AUF WEISZEM SAMMET



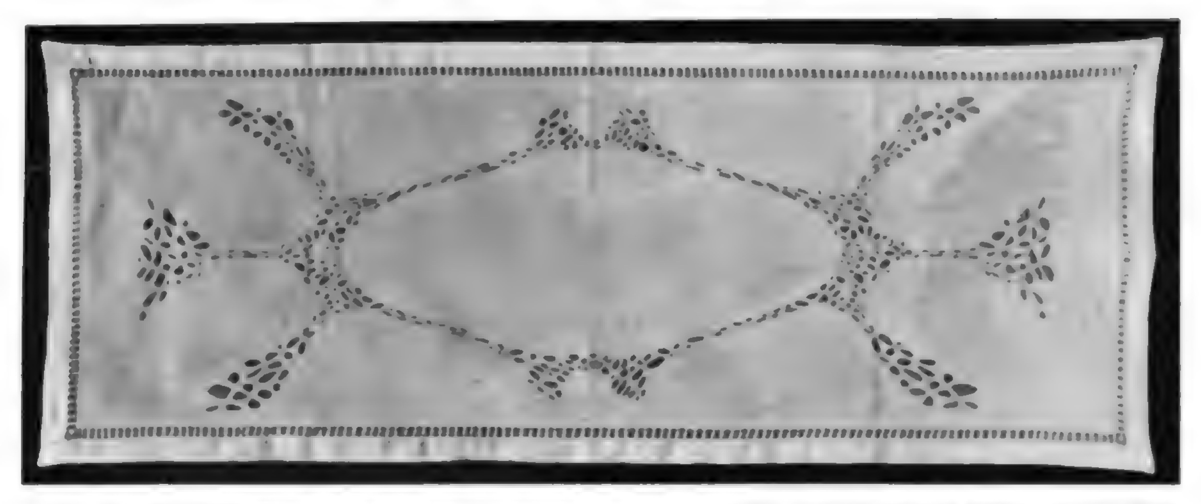
PAPIERHALTER AUS BLAUER SEIDE MIT BESTICKTER APPLIKATION



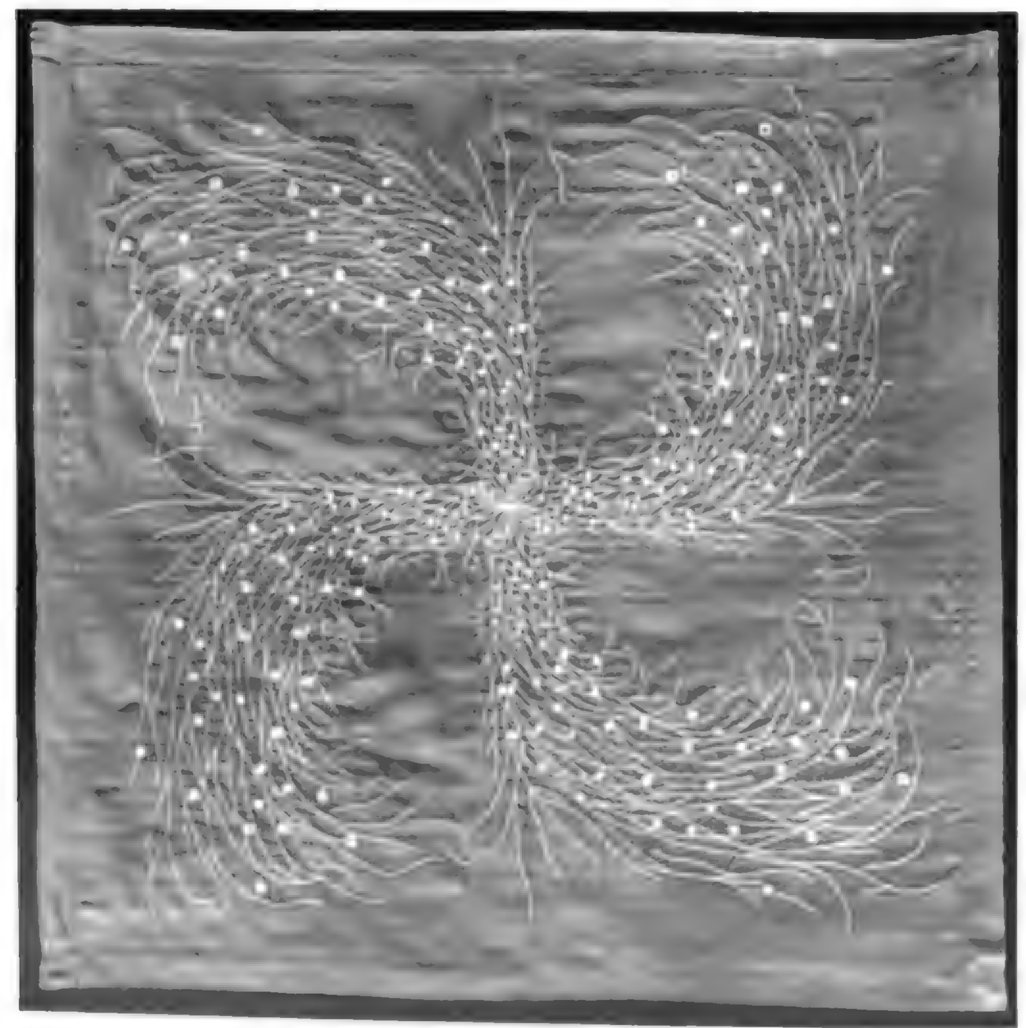
GRÄFIN HELENE YORCK-KALCKREUTH-KLEINOELS

GESTICKTE BRIEFTASCHE AUS HELLBLAUEM MOIREE

Die Wasserzeichnung des Stoffes ist als Wolkenbildung benutzt, dazwischen leicht mit Farbe getönt.



LUCY HABBICHT-GERA LEINENER TISCHLÄUFER MIT HANDSTICKEREI



LUCY HABBICHT-GERA SEIDENE DECKE MIT HANDSTICKEREI



LUCY HABBICHT-GERA

LEINENE KISSEN UND DECKEN MIT HAND- UND MASCHINENSTICKEREI, TEILWEISE APPLIKATION







E. LIEBERMANN, SCHÄFEREI • E. KIRCHNER UND G. SCHAALE, FAHRBRETTER • W. SCHACHT, STÄBCHEN-LEGESPIEL
AUSFÜHRUNG: DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, ABTEILUNG SPIELSACHEN, ZSCHOPAU I. S.







KARL HENCKEL, ARTILLERIE • K. GRUBER, DORF • F. BROD, ZIEGELSTEIN-BAUKASTEN UND STECKSPIEL
AUSFÜHRUNG: DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, ABTEILUNG SPIELSACHEN, ZSCHOPAU I. S.

DIE AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST IN AACHEN

Im Anschluß an eine Handwerksausstellung fand kürzlich in Aachen eine Ausstellung für alte und moderne christliche Kunst statt, die vor allem den Bemühungen von Prof. Dr. Max Schmid und Museumsdirektor Dr. Schweitzer in Aachen zu danken war. Sie hatte die ausgesprochene Tendenz, den gesunden Bestrebungen der modernen Kunst auch Eingang in die Kirchen zu verschaffen. Die Ausstellung umfaßte Architekturen und Innendekorationen — teils Abbildungen in- und ausländischer Kirchenbauten, teils Entwürfe — Gemälde, Skulpturen, kirchliche Geräte und Gewänder. Besonders interessant war die Goldschmiedeabteilung. In dem Saal für alte Goldschmiedekunst waren nicht nur herrliche Arbeiten aus den Kirchenschätzen von Aachen und Umgebung ausgestellt, sondern auch Belgien und Holland hatten reichlich dazu beigesteuert. Man wird nicht leicht wieder eine so interessante Sammlung alter Reliquiarien, Monstranzen, Kelche, Meßkännchen, Weihrauchfässer, Kruzifixe und Vortragkreuze sehen, wie hier in Aachen.

Besondere Verdienste um das Zustandekommen dieser Abteilung hatten sich Hofgoldschmied Steenaerts und Stiftsgoldschmied Witte in Aachen erworben.

In der Abteilung für moderne Goldschmiedekunst, zu der man die in einer Sonderausstellung vereinigten Arbeiten der Kunstschule des Dominikanerklosters Beuron in Hohenzollern rechnen muß, sah man neben älteren Formen schon einen recht bemerkenswerten Anlauf zu einem gesunden Fortschritt, und sicherlich bedarf es nur des Entgegenkommens der Kleriker, und unsere Zeit schafft sich ihre eigene kirchliche Kunst so gut wie das Mittelalter. Es ist von guter Vorbedeutung, daß Se. Eminenz Kardinal-Erzbischof Dr. Antonius Fischer in Köln, der diese Ausstellung auch persönlich eröffnete, und die Bischöfe von Lüttich und Roermond diesen Bestrebungen freundlich gegenüberstehen.

In der Abteilung für moderne Goldschmiedekunst war auch eine Ausstellung von Schmucksteinen aufgestellt, die den Zweck hatte, gegen die Verwendung von Glasimitationen zu protestieren und außerdem Künstlern und Goldschmieden Gelegenheit zu geben, dieses wunderbar schöne Material eingehend zu studieren.

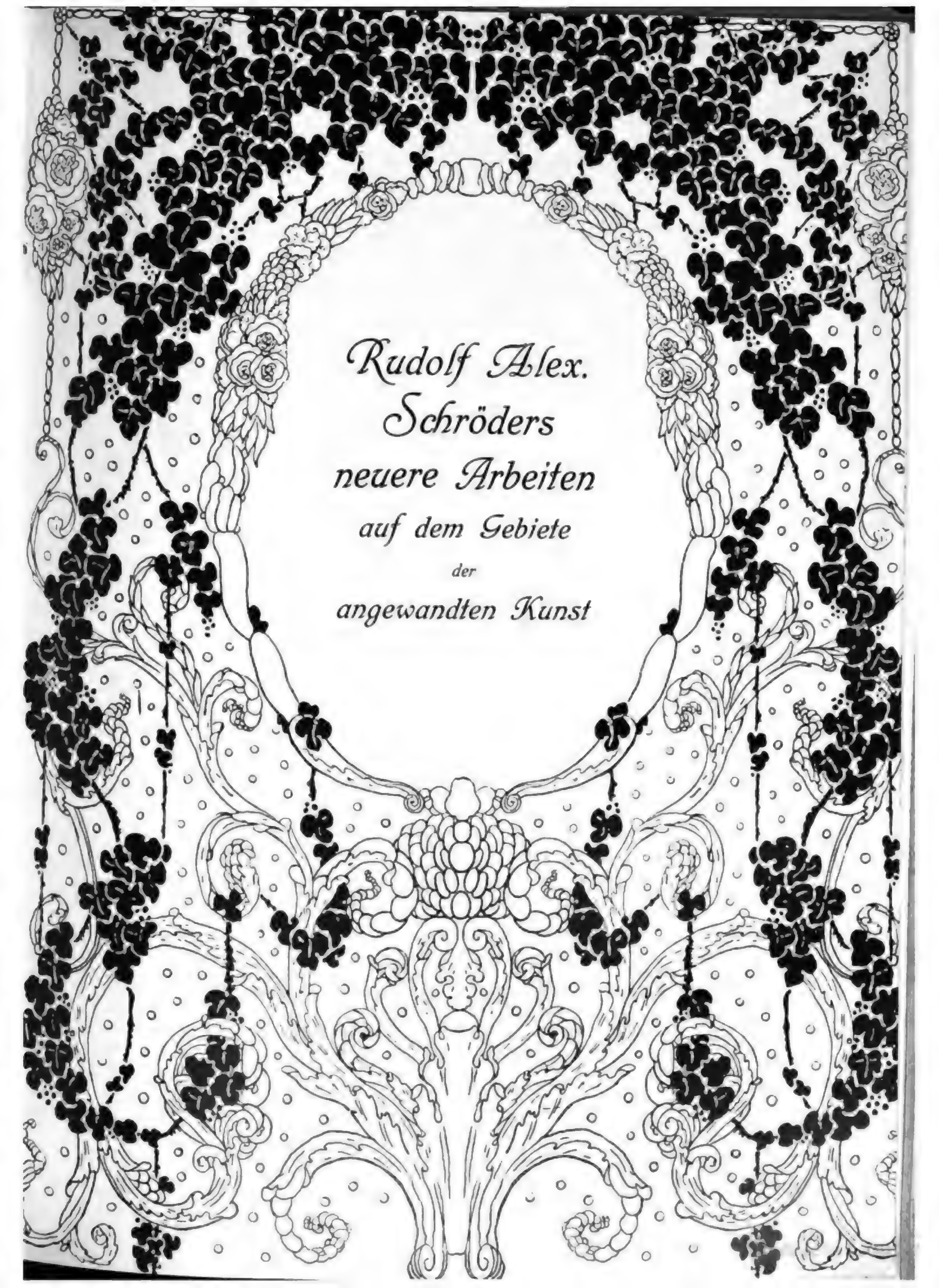
Es ist interessant an den alten Arbeiten zu beobachten, daß man in früheren Zeiten überall nur echte Steine zur Dekoration der Kunstwerke verwandt hat, seien sie auch noch so kunstlos geschliffen und oft nur unter Erhaltung der natürlichen Form einfach glatt gerieben. (So werden sie heute noch von den Eingeborenen Indiens bearbeitet, und so brachten die Pilger die Steine schon im Mittelalter aus dem Orient). Erst mit dem Verfall der Kunst und mit der Verwilderung des Geschmacks treten Fälschungen und Nachahmungen aus Glas auf; man will billige, protzenhafte Wirkungen. Das geht bis in die neueste Zeit herein. Auch heute noch werden in der geschmacklosesten Weise Glasimitationen verwendet; es gibt sogar besondere Geschäfte für Glasimitationen „zu kirchlichen Zwecken". Daß solche unechte, billige Effekte dem ganzen Wesen der christlichen Kunst direkt widersprechen, das scheint man ganz vergessen zu haben. Wenn man also Vertiefung, Verinnerlichung fordert, so bitten wir, diese kirchliche Kunst mit einzuschließen.

Nur wenige Künstler kennen die Schmucksteine genauer, die meisten ahnen nicht einmal, wie mannigfaltig sie in der angewandten Kunst verwertet werden können. Diese bald zarten, bald packenden Farben, dieser wunderbare Glanz, dieser Reichtum an Wirkungen ist den meisten unbekannt, sonst würden sie diese Steine viel mehr als bisher bei ihren Arbeiten verwenden. Dazu kommt, daß dieses Material an Echtheit der Farben, an Dauerhaftigkeit und Unverwüstlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt.

Um Künstler und Kunstfreunde auf diese vielseitig verwendbaren Schmucksteine aufmerksam zu machen, hatte der Direktor des Krefelder Kaiser Wilhelm-Museums, Herr Dr. Deneken, bereits im vorigen Jahre eine Schmuckstein-Ausstellung veranstaltet, die großen Beifall fand und die direkte Veranlassung wurde, daß man mit der Ausstellung für christliche Kunst in Aachen ebenfalls eine Schmuckstein-Ausstellung verbunden hat. Auch in anderen Städten, z. B. in Berlin, Leipzig und Kopenhagen, trägt man sich mit dem Gedanken, durch Sonderausstellungen für die stärkere Verwendung der Schmucksteine Propaganda zu machen. Es wird Sache der Künstler sein, sich durch eingehende Beschäftigung mit den Schmucksteinen, durch das Studium der Technik ihrer Bearbeitung und durch Schaffen neuer Kunstformen für die Steine, diese Bewegung zu fördern und zu unterstützen. Es sind hier für frei schaffende Künstler noch eine Menge dankbarer Aufgaben zu lösen.

Dr. Alfred Eppler-Krefeld

Für die Redaktion verantwortlich: H. Bruckmann, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. Druck von Alphons Bruckmann, München.


Rudolf Alex.
Schröders
neuere Arbeiten
auf dem Gebiete
der
angewandten Kunst

Was Rudolf Alexander Schröder als Innenarchitekt gibt, steht so gut wie allein in der heutigen dekorativen Kunst. Es geht über die proklamierten Ideale unsrer Tage: höchste Sachlichkeit und fühlbarsten Komfort, noch einen Schritt hinaus und huldigt den Idealen sinnlicher Schönheit als Selbstzweck. Und sinnliche Schönheit in dieser Bedeutung heißt: Raumschönheit.

Man kann die Zimmer und Gemächer, die er gebaut hat, ausräumen, und sie sind immer noch wohltuend in ihrer Wirkung. Ihr Wesentlichstes beruht auf einem sehr gut erzogenen Proportionsgefühl, auf einem tätigen Sinn dafür, wie sich Breite und Höhe und Tiefe eines Zimmers bei einem gegebenen Zweck — einem Musiksaal, einem Arbeitszimmer, einer Empfangshalle — am besten zueinander verhalten. Und zu diesem Sinn für Verhältnisse im allgemeinen tritt dann noch ein fein entwickeltes Massengefühl, das bei der Verteilung der Möbel und Dekorationsstücke als plastischer Werte stets das Gleichgewicht für die Augen hält und noch in der Wahl der Farben dem Charakter dieser Gleichgewichtswirkung nachgibt. Man kann das nicht lernen: „Die Schönheit der Massen muß aus einem glücklichen geheimen Gefühl hervorkommen, das sich an der Harmonie der Teile des Menschen, des Großen in der Natur und überhaupt alles Lebendigen geläutert hat." Wer aber, wie Schröder, diesen geläuterten Instinkt besitzt, der hat auch die Fähigkeit, Räume zu schaffen, in denen der Mensch, die Gestalt und das Gefühl des Menschen dominiert. Alles bezieht sich auf ihn, alles dient ihm, alles, nicht nur der Sessel, auf dem er sich niederläßt, sondern die Wände mit ihren Gliederungen, die ihn umgeben, und die Leere zwischen ihnen. Daher ist es ein fast körperliches Wohlbehagen, was einen erfüllt, wenn man diese Räume betritt und sich in ihnen aufhält.

Man hat gesagt, für uns heute seien nur niedrige Räume wohnlich. Das ist ein Irrtum. Tatsache ist nur, daß bei sehr vielen Innenarchitekten die Phantasie in einer Höhe von etwa dreieinhalb Metern plötzlich versagt und versagen muß, weil die Behaglichkeit, die Gemütlichkeit überall herrschen soll; und diese ist natürlich in Stuben mit niedrigen Abmessungen, wo alles breit und hingelagert erscheint, am leichtesten zu erzielen. Schröder liebt hohe Räume, wenn ihm der Platz zur Verfügung steht, und ein Musikzimmer von ihm, ein Speisezimmer hat bei dieser Höhe etwas Wohliges, etwas ruhig Festliches, das allerdings nicht gemütlich, aber behaglich im höchsten Sinne sein kann. Die Höhe an sich macht einen Raum noch nicht unwohnlich, sondern nur Schiefheit in den Verhältnissen: zu große Höhe bei kleiner Grundfläche. — Dem Charakter der ruhigen Festlichkeit dient sein Kolorismus, und das Festliche, ruhig Prächtige spricht sich hier nicht in stark gegeneinander gesetzten Tönen aus, sondern beruht auf einer Kombination von Nuancen. Hellblau, Dunkelblau und Weiß — Goldgelb und Gelbgrün, Grau und Weiß — Orange und Rosaviolett, dergleichen Harmonien, in denen möglichst keine Komplementärfarben vorkommen, die liebt diese Kunst, ohne dabei jemals in mädchenhafte Weichheit von lauter gebrochenen Tönen zu verfallen. Der Umfang der Farbenskala ist nicht sehr ausgedehnt, aber die Ausdruckskraft der Nuancen ist bedeutend. Kraft und Feinheit sind hier ineinandergefügt.

Diese Art, Räume zu gestalten, ist von Hause aus nicht deutsch. Wir haben ursprünglich nicht den Sinn für die schöne Leere, die still wirkt, indem sie der Erscheinung der menschlichen Gestalt dient, sondern uns liegt es näher, daß unsere Phantasie sich an den Dingen, die um uns herum sind, erst entzündet, an einem schönen Ornament oder Motiv, an einem individuell gestalteten Detail. Das andre, das, was Schröder gibt, ist südlicher Art, italienische Weise, der Gefühlston der Renaissance. Man stellt sich gerne vor, wie dieser Künstler in einem der heute verlassenen Paläste von Ferrara, in einem halbleeren Raum, in dem nur ein Kamin, eine Truhe und ein paar Sessel stehen, Schönheit empfunden hat, oder in Padua, in der wundervollen bischöflichen Kapelle, die Jacopo da Montagnana schmückte. Und vielleicht schwebt diesem Streben als Ideal die Raumwirkung der Laurenziana vor, wenn man sich deren übermächtige Strenge und Großheit überhaupt in die nordischen Nebelländer versetzt denken mag. Was er schafft, ist keine Nachahmung der Renaissance, kein antiquarisches und atelierhaftes Stimmungsmachen, sondern ein inniges Verstehen ihrer wesentlichen Qualitäten und ein Streben nach ähnlich qualitätvollen Wirkungen, aufgebaut auf den Bedürfnissen unserer Zeit.

Es ist fast selbstverständlich, daß eine Kunst, die so sehr auf Tradition und Kultur beruht, nicht traditionslos in ihrer Formensprache ist, sondern Anlehnungen an die Errungenschaften alter Kulturen aufweist. Die Einzelform ist oft dem Besitz klassischer Zeiten entnommen, unter gelegentlichem Hinneigen nach einer bestimmten Richtung im Barock, einer Richtung, die das Volle, Prächtige in so feiner Weise mit dem Strengen, Gebundenen ver-

einigt. Oefter sind die Details auch frei erfunden, phantasievoll und leicht im Sinne der dominierenden Raumwirkung. Doch das Ornament, die Einzelform ist ja nie die Hauptsache, sondern das wirklich Dekorative beruht auf ganz anderen Dingen, vor allem auf rhythmischen Faktoren. Der Wechsel von ruhigen und belebten Flächen, die Gliederung einer Wand oder eines Fußbodens, die Führung eines Ornamentfrieses, gleichviel ob das Motiv dieses Ornamentes alt oder neu ist — das sind die Dinge, auf die es in diesem Zusammenhange ankommt. Der Rhythmus, der diese Räume beherrscht, ist parallel dem Aufbau der Massen, ja er geht aus ihm hervor und ist nicht von ihm zu trennen, da er auf demselben menschlich organischen Gefühl beruht, wie dieser. Er ist meist ruhig, wohl reich, aber gemessen. Große weite Flächen kommen zu einer seltsam ausdrucksvollen Wirkung, und die Gliederungen sind klar und bestimmt, schon allein die Verdoppelung eines Pilasters etwa ist manchmal sehr belebend. Die Grundstimmung wird oft durch reizvolle Zutat belebt, leicht gespannte gemalte Girlanden, frei erfundene Blumen und Fruchtstücke, vom Künstler selbst gemalt, flaches Schnitzwerk von bewegten Akanthusranken am Gesims, und leicht skulpierte Früchte- oder Blumenfriese am Marmor des Kamins. Das alles aber mäßig verwendet und mit leichten Händen verteilt, nur eben als Schmuck wirkend. Das Geschmückte selber bleibt die Hauptsache, das Spiel von Fläche und Linie, von Leere und Fülle.

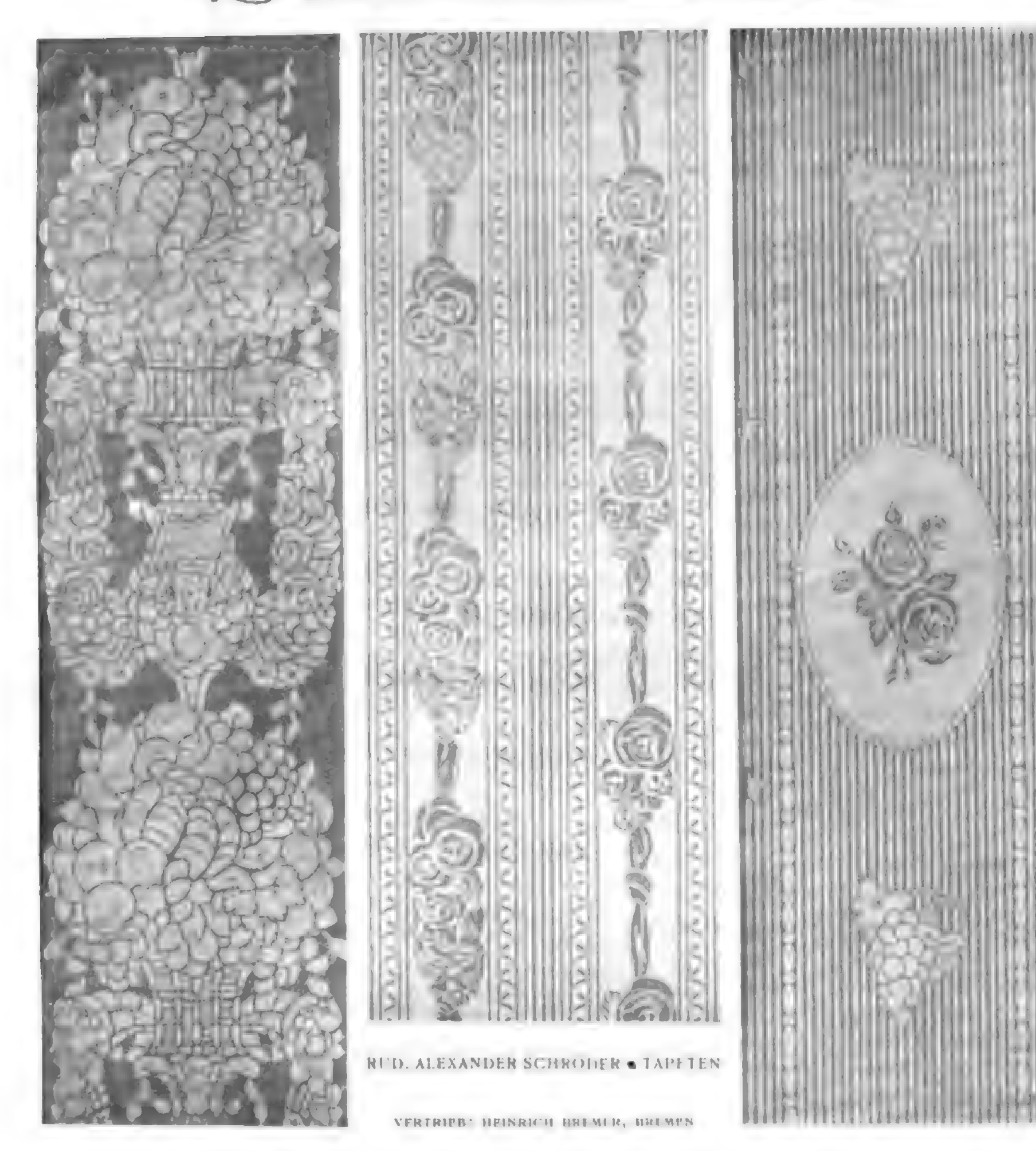
Die Leere ist besonders zu betonen als wohltuende und reine Wirkung. Wohl kein Künstler ist so wenig wie SCHRÖDER befallen vom horror vacui, von der nervösen Angst, die unsere Zeit vor der schönen kahlen Fläche hat, vor dem ruhigen Ausbreiten und Sichsenken des Gefühls.

Soviel mag genügen über das Allgemeine und über das Irrationale, von dem keine Abbildung, auch die beste nicht, eine sinnfällige Vorstellung geben kann. Ueber die Einzeldinge berichten die Aufnahmen besser als das Wort. Nur ist zu sagen, daß die eingangs erwähnten Forderungen unserer Zeit, Sachlichkeit und Komfort, erfüllt werden. Die Schönheit stört sie nicht. Das Schnitzwerk an einem Stuhl ist da angebracht, wo man es beim Gebrauch nicht spürt, und im übrigen sind diese Stühle für die Bequemlichkeit des sitzenden Körpers gebaut und haben ihre Gestalt nach vielen Erfahrungen und langem Ausprobieren erhalten. Die Kredenzen in dem einen Eßzimmer haben eine ausgebuchtete Vorderfläche — das macht sie an sich gefälliger, ist auch praktisch, weil Platz gewonnen wird — ganz abgesehen davon, daß diese eben angerundete Form das Oval des ganzen Zimmers von ferne wiederholt und mit Bezug auf den ganzen Raum erdacht ist.

Und ebensosehr, wie auf die Brauchbarkeit und den Komfort der von ihm entworfenen Dinge, achtet SCHRÖDER auf ihre handwerkliche und technische Qualität. Ein gewisses Reinlichkeitsbedürfnis gebietet das und der Sinn, von allem das beste, das am feinsten Ersonnene zu verwenden. Nirgends sah ich zum Beispiel so vortreffliche Handgriffe an Schiebetüren wie bei ihm, Geräte, die sich dem Griff einer schiebenden Hand wirklich angenehm einfügen. Man darf dergleichen Dinge heute nicht zu gering anschlagen. So selbstverständlich, wie sie es sein sollten, sind sie wohl nur in Japan.

RUDOLF ALEXANDER SCHRÖDER ist Hanseat, Bremer. Nach Bremen paßt seine Kunst, die so, wie sie ist, wenig Aussicht hat, schnell populär zu werden, vielleicht noch am besten. Unter diesen Hanseaten, denen man reservierte Empfindungen und steifes Benehmen nachsagt, finden sich immer Leute, die dies Eigenartige zu schätzen wissen, diese etwas kühle Schönheit im Verein mit einer trockenen, freundlichen Eleganz. Leute, denen Vorliebe für klassische Kammermusik eigen ist, und deren Stil in der Geselligkeit sich den Formen der englischen Vornehmheit unbewußt allmählich angenähert hat. Innerhalb einer solchen Kultur ist es gleichsam eine Taktfrage, daß die Dinge des Gebrauchs eine reservierte Neutralität einhalten und nicht allzu individuell agieren.

Als vor einiger Zeit auf einem neuen Lloyddampfer eine Konkurrenz stattfand zwischen alter und neuer Einrichtungskunst, als die alte Richtung einen großen Speisesaal in Renaissance geliefert hatte und die neue eine Anzahl von Luxus-Kabinen, war man vor allen Dingen des Lobes voll über diese entzückend gut gelösten Wohnräume und das mit Recht. Aber man vergaß dabei doch etwas, daß auch die Aufgabe für die neuen Einrichtungskünstler besonders glücklich gestellt war. Niedrige Räume einrichten und mit Geräten ausstatten, die vor allen Dingen praktisch, raffiniert und bequem sein sollten, das liegt unserer Zeit, weil es ein dringendes Bedürfnis unserer Zeit ist. Und viele meinen, was brauchbar, einfach und gediegen sei, sei damit auch schon schön. Das ist aber nur ein bedingtes Lob — das Gute würde dann nur in der Abwesenheit des Schlechten erblickt. Das erscheint mir etwas sophistisch gedacht,



RUD. ALEXANDER SCHRÖDER • TAPETEN

VERTRIEB: HEINRICH BREMER, BREMEN

und als Gegenzeugen möchte ich einen Mann anführen, der sein Gefühl wohl so wie kein anderer auf sinnliche Schönheit eingestellt hatte, und dem niemand den Vorwurf des kalten Klassizismus machen kann: Heinse-Ardhingello. Der meint: „Schönheit ist, was Vergnügen wirkt. Was bloß Schmerz stillen und verhüten soll, braucht eigentlich keine Schönheit an und für sich zu haben." Das ist es. Die Kabinen eines Ueberseedampfers verhüten Schmerz für den Körper und seine Gelenke, sowie für die Augen und ihr Gefühl. Aber wirklich tätige Schönheit wird man dort nicht empfinden. Die muß sich unsere Zeit erst wieder erobern, und wenn, wie gesagt, SCHRÖDERS Kunst auch nicht gleich populär wird und wenig in die Breite wirkt, so wird vielleicht eine spätere Geschichtsschreibung auf ihn hinweisen als einen der wenigen, die ihre Empfindungen über die aktuellen, streng sachlichen Forderungen unserer Tage hinaus geführt haben. DR. EMIL WALDMANN

* * *

Zwei neue, nach Entwürfen R. A. SCHRÖDERS ausgeführte Räume, ein Teezimmer und ein Schlafzimmer für eine Dame, sind zur Zeit im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, Friedmann & Weber, Berlin, ausgestellt.



R. A. SCHRÖDER-BREMEN — VORRAUM IN EINEM GRÖSZEREN HAUS

WÄNDE GELB MIT VERSCHIEDENFARBIGER UMRAHMUNG, DER OBERE TEIL HELL GRÜNBLAU MIT AUFGEMALTEN BLUMEN; BODEN WEISZ UND GRAU MIT GELBEM MARMOR; MÖBEL UND TÜREN AUS HELLEM MAHAGONI MIT REICHEN EINLAGEN



R. A. SCHRÖDER-BREMEN — KAMINWAND AUS DEM VORRAUM

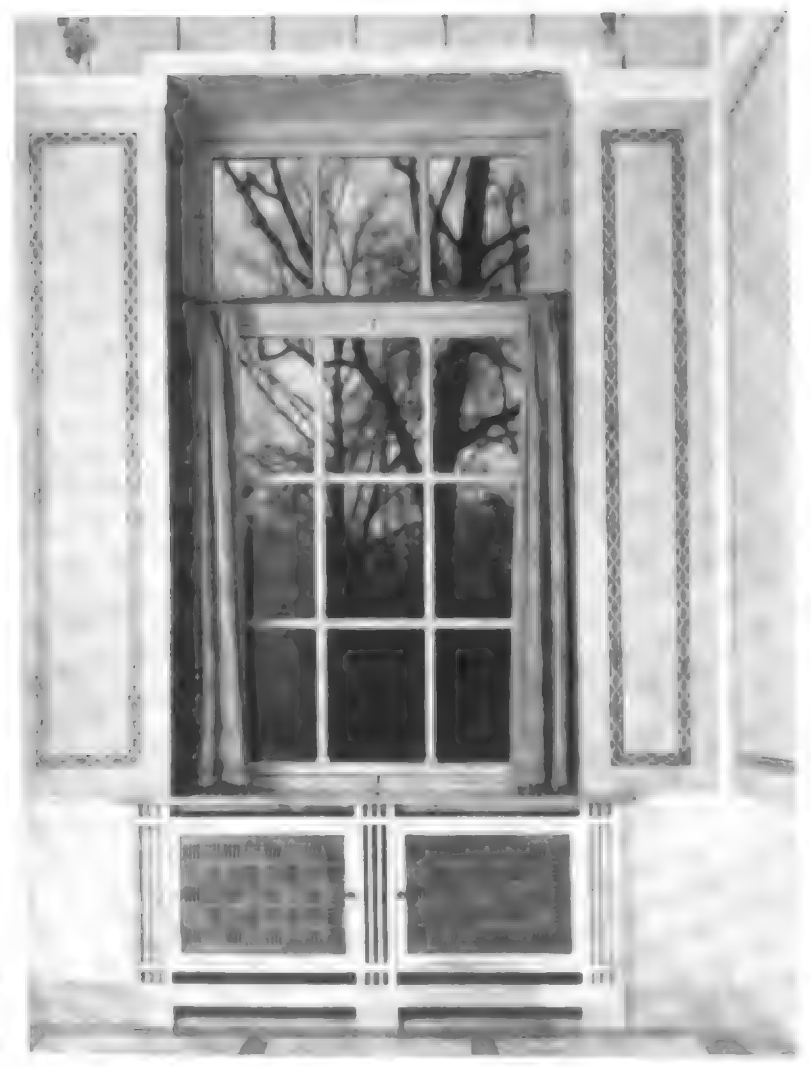
HEIZVERKLEIDUNG AUS GRAUEM MARMOR MIT DUNKLEM BRONZEGITTER; AUSFÜHRUNG: J. SIBER, BREMEN; AUSFÜHRUNG DER STUCKARBEITEN: REBHAN & LÜDECKE, BREMEN



R. A. SCHRÖDER-BREMEN TEILANSICHT AUS DEM VORRAUM

AUSFÜHRUNG DER TÜREN UND MÖBEL AUS HELLEM MAHAGONIHOLZ MIT REICHEN EINLAGEN: HEINRICH BREMER, BREMEN





VERSCHIEDENE STÜHLE, FENSTER AUS DEM VORRAUM

AUSFÜHRUNG: HEINRICH BREMER, BREMEN



R. A. SCHRÖDER-BREMEN — MUSIKZIMMER (VGL. SEITE 154–156)
MÖBEL: PALISANDERHOLZ M. EINLAGEN U. ECHTEN HELLGRAU GESTREIFTEN SAMMETBEZÜGEN; WÄNDE LAVENDELBLAU M. WEISZEM STUCK
AUSFÜHRUNG: HEINRICH BREMER, BREMEN





R. A. SCHRÖDER-BREMEN — AUS DEM MUSIKZIMMER

WÄNDE LAVENDELBLAU MIT WEISZEM STUCK; WEISZE TÜR MIT VERGOLDETEM ORNAMENT UND GRÜNSEIDENEN TAFTGARDINEN; KAMIN AUS WEISZEM MARMOR MIT GEDRÜCKTEM MESSINGGITTER; SPIEGELRAHMEN GESCHNITZT UND VERGOLDET



R. A. SCHRÖDER-BREMEN

MUSIKZIMMER (VGL. SEITE 153)

AUSFÜHRUNG: HEINRICH BREMER, BREMEN



AUS DEM MUSIKZIMMER (VGL. SEITE 153–155) AUSFÜHRUNG DER STUCKARBEITEN: REBHAN & LÜDECKE, BREMEN



AUS DEM DAMENZIMMER (VGL. SEITE 157) AUSFÜHRUNG: HEINRICH BREMER, BREMEN



R. A. SCHRÖDER-BREMEN

DAMENZIMMER (VGL. SEITE 156)

MÖBEL: HELL MAHAGONI MIT EINLAGEN, VERGOLDUNG UND BRONZE; LEDERFARBIGE KASCHMIRBEZÜGE; WANDBESPANNUNG: GELBER CRETONNE MIT SCHWARZEM UND VIOLETTEM MUSTER

AUSFÜHRUNG: HEINRICH BREMEN, BREMEN



KAMINECKE UND ZIERSCHRANK AUS DEM DAMENZIMMER (VGL. SEITE 157 UND 159)



KAMIN AUS DEM DAMENZIMMER: WEISZER MARMOR UND MESSING (VGL. SEITE 158)



BÜCHERSCHRANK AUS DER BIBLIOTHEK (VGL. SEITE 161)



AUS DER BIBLIOTHEK (VGL. SEITE 161) AUSFÜHRUNG: HEINRICH BREMER, BREMEN



STUHL AUS EINEM HERRENZIMMER



R. A. SCHRÖDER-BREMEN

BIBLIOTHEK (VGL. SEITE 159 UND 160)

OBERER TEIL DER WÄNDE BEMALT: VIOLETT MIT GRÜNEN EICHENKRÄNZEN UND VERGOLDETEN EICHELN; DARUNTER EIN STEINFRIES MIT BLUMENSTÜCKEN ÜBER DEN TÜREN • TEPPICH HELLBRAUNER FONDS MIT KRÄFTIG ROTEN UND BLAUEN TEILUNGEN, GRÜNEN EICHENLAUBKRÄNZEN UND BUNTEN ROSEN • TIEFROTE VORHÄNGE UND BEZÜGE • MÖBEL AUS NUSZBAUMHOLZ MIT VERGOLDUNG



R. A. SCHRÖDER-BREMEN — KAMIN AUS EINEM HERRENZIMMER

UMRAHMUNG AUS GESCHNITZTEM, WEISZ GESTRICHENEM HOLZ, MANTEL WEISZER MARMOR

AUSFÜHRUNG DER HOLZARBEIT: HEINRICH BREMER, DER MARMORARBEIT: F. UND W. EVERDING, BREMEN





R. A. SCHRÖDER-BREMEN • GARDEROBE AUS WEISZ GESTRICHENEM HOLZ; WANDVERKLEIDUNG: GELBBRAUNES, HANDGESTRICHENES PAPIER
AUSFÜHRUNG: HEINRICH BREMER, BREMEN



R. A. SCHRÖDER · BREMEN — KAMIN AUS DER HALLE

WANDVERTÄFELUNG UND MÖBEL AUS NUSZBAUMHOLZ; KAMIN AUS GESCHMIEDETEM EISEN MIT SANDSTEINMANTEL

AUSFÜHRUNG DER HOLZARBEITEN HEINRICH BREMER, DER STUCKARBEITEN: REBHAN & LÜDECKE, BREMEN



R. A. SCHRÖDER-BREMEN — SPEISEZIMMER (VGL. SEITE 166 U. 167)

WÄNDE ZARTGELBER STUCKO-LUSTRO MIT WEISZEN STUCKORNAMENTEN, WEISZEN PILASTERN UND VERGOLDETEN KAPITÄLEN; VORHÄNGE ZART BRAUN-GRAU; TEPPICH HELLGRAU MIT ROSEN UND TRAUBENMUSTER, VORWIEGEND IN ROT, BRAUNGOLD UND BLAU; MÖBEL: PALISANDERHOLZ MIT EINLAGEN ● AUSFÜHRUNG: HEINRICH BREMER, BREMEN



R. A. SCHRÖDER-BREMEN AUS DEM SPEISEZIMMER (VGL. SEITE 165)

AUSFÜHRUNG DER MÖBEL IN PALISANDERHOLZ MIT EINLAGEN: HEINRICH BREMER, BREMEN



R. A. SCHRÖDER-BREMEN — AUS DEM SPEISEZIMMER (VGL. SEITE 165)

AUSFÜHRUNG DER BELEUCHTUNGSKÖRPER: W. MAUS, FRANKFURT A. M.



R. A. SCHRÖDER-BREMEN — AUS DEM WOHNZIMMER AUF SEITE 169

MÖBEL: MAHAGONIHOLZ MIT EINLAGEN • AUSFÜHRUNG: HEINRICH BREMER, BREMEN



R. A. SCHRÖDER-BREMEN — WOHNZIMMER (VGL. SEITE 168)

WÄNDE, ÜBERGARDINEN UND MÖBELBEZÜGE TIEFGRÜN; TEPPICH HELLBRAUNER GRUND MIT STARKFARBIGEN BLUMENRÄNDERN; MÖBEL: MAHAGONIHOLZ MIT EINLAGEN • AUSFÜHRUNG HEINRICH BREMER, BREMEN



SOFAECKE AUS DEM WOHNZIMMER (VGL. SEITE 169)



ZIERSCHRÄNKCHEN AUS DEM WOHNZIMMER



HEIZKÖRPERVERKLEIDUNG



R. A. SCHRÖDER-BREMEN — AUS EINEM KLEINEN SALON

WÄNDE VIOLETT; TEPPICH BRAUNGRAU; MÖBEL: KIRSCHBAUMHOLZ MIT SCHWARZEN U. GOLDENEN AUFLAGEN U. VIOLETTEM PLÜSCHBEZUG

AUSFÜHRUNG: HEINRICH BREMER, BREMEN



AUS EINEM SALON (VGL. SEITE 173) MÖBEL AUS MAHAGONIHOLZ MIT EINLAGEN UND SCHNITZEREIEN



AUS EINEM WOHNZIMMER AUSFÜHRUNG: HEINRICH BREMER, BREMEN



R. A. SCHRÖDER-BREMEN KAMINECKE AUS EINEM SALON (VGL. SEITE 172)



SALON-SCHRÄNKCHEN

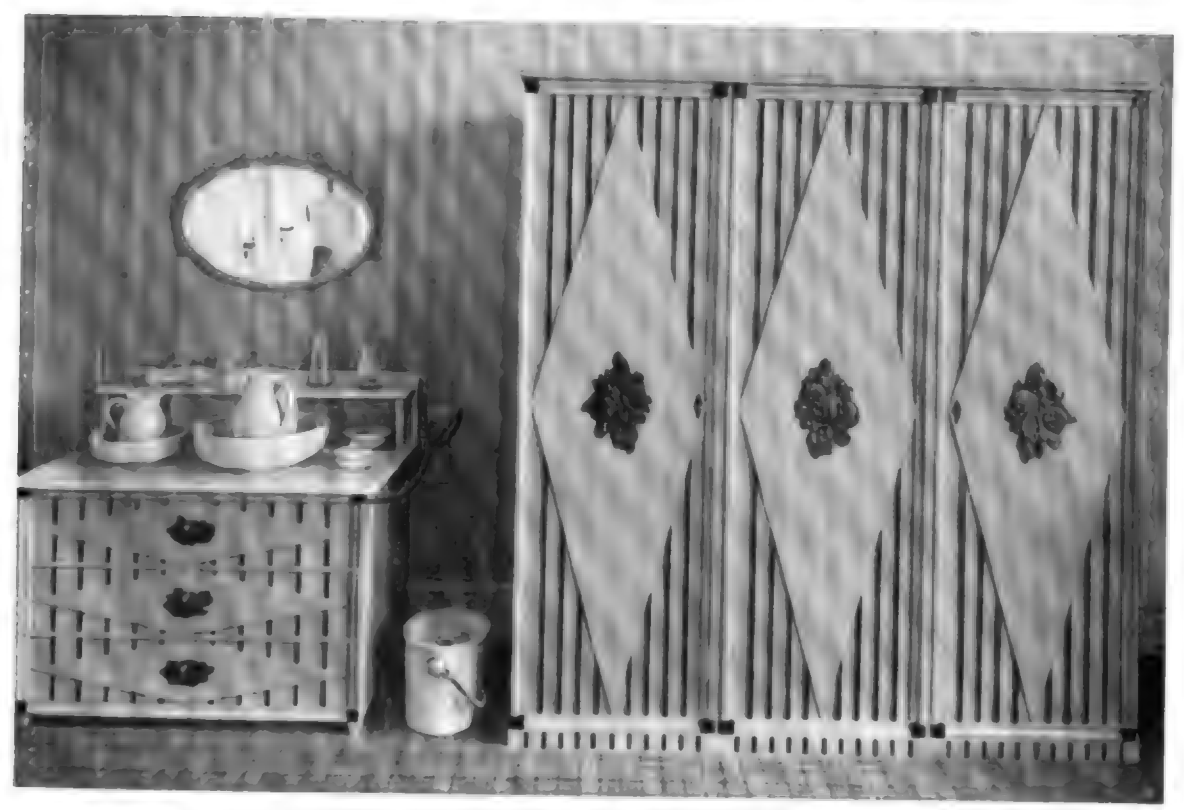


SCHLAFZIMMER-MÖBEL



ECKE AUS EINEM KLEINEN SPEISEZIMMER

AUSFÜHRUNG: HEINRICH BREMER, BREMEN



FREMDENZIMMER-MÖBEL: HELLGRAU MIT SCHWARZ



SCHRANK AUS EINEM KINDERZIMMER • AUSFÜHR.: HEINRICH BREMER, BREMEN



ECKE AUS EINEM BOUDOIR



AUS EINEM KLEINEN SALON: HELLBLAU UND WEISZ



R. A. SCHRÖDER BREMEN — HERRENZIMMER

WÄNDE UND VORHÄNGE BRAUN; TEPPICH HELLBRAUN MIT BLASZ-ROSA ROSEN; MÖBEL AUS EICHENHOLZ MIT SCHNITZEREIEN UND EINLAGEN UND KRÄFTIG GRÜNEN SAFFIAN-GLANZ-LEDERBEZÜGEN ● AUSFÜHRUNG: HEINRICH BREMER, BREMEN

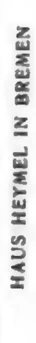


BÜCHERSCHRANK AUS EICHENHOLZ MIT EINLAGEN UND VERGOLDETEN OVALEN



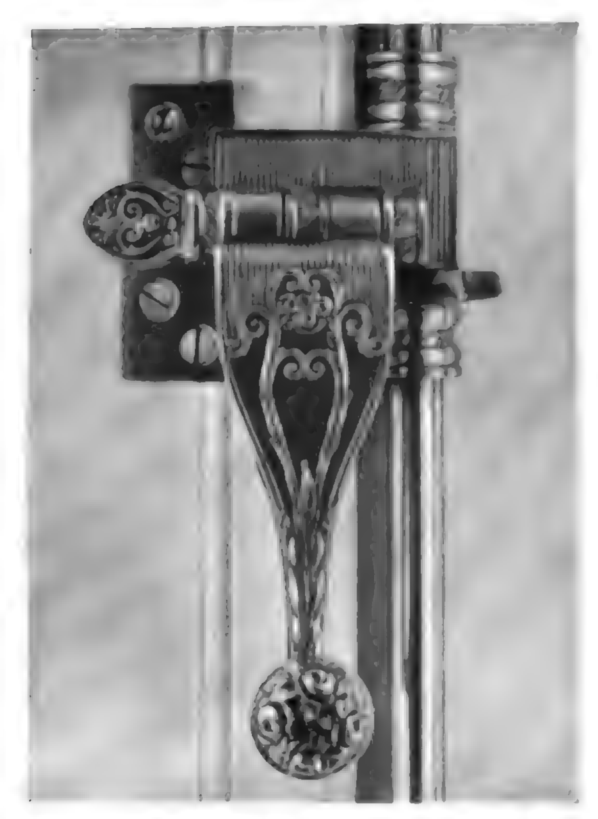
BILLARDZIMMER: WANDE GRÜN UND GELB GESTREIFT

AUSFÜHRUNG: HEINRICH BREMER, BREMEN



R. A. SCHRÖDER · BREMEN

HAUS HEYMEL IN BREMEN



FENSTERBESCHLAG AUS BRONZE



GARDINENHALTER · HELLGRAU AUF DUNKELGRAU



GESTICKTES DECKCHEN: SILBERGRAU AUF GRÜN







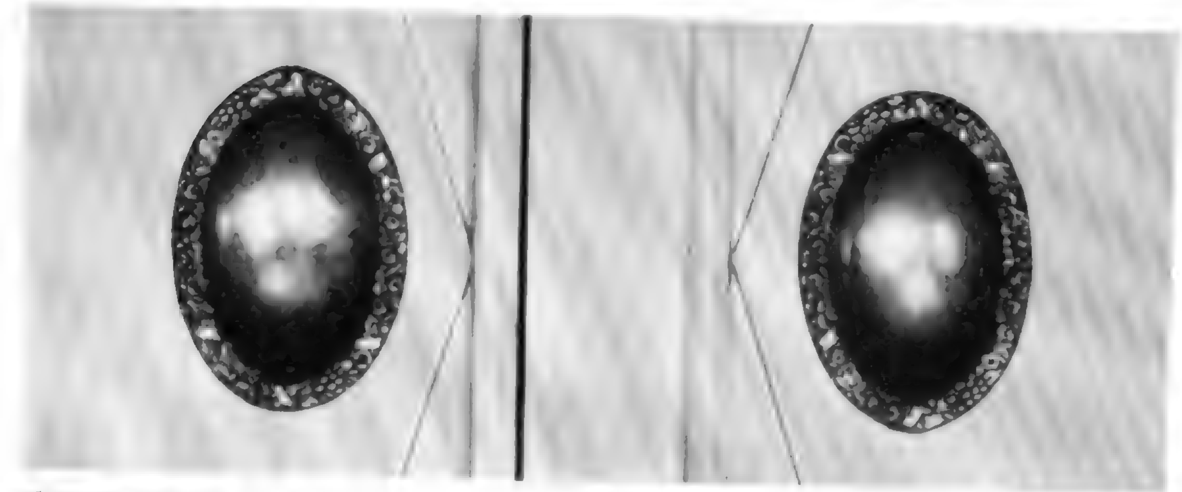
TÜR- UND FENSTERBESCHLÄGE

AUSFÜHRUNG: FRITZ KALLMEYER, BREMEN



SILBERNE SCHREIBTISCHGARNITUR — AUSFÜHRUNG: WILCKENS & SÖHNE, BREMEN

TISCHPLATTE AUS DEM DAMENZIMMER (VGL. SEITE 157) • MAHAGONIHOLZ MIT EINLAGEN UND PORZELLANPLATTE
AUSFÜHRUNG: HEINRICH BREMER, BREMEN



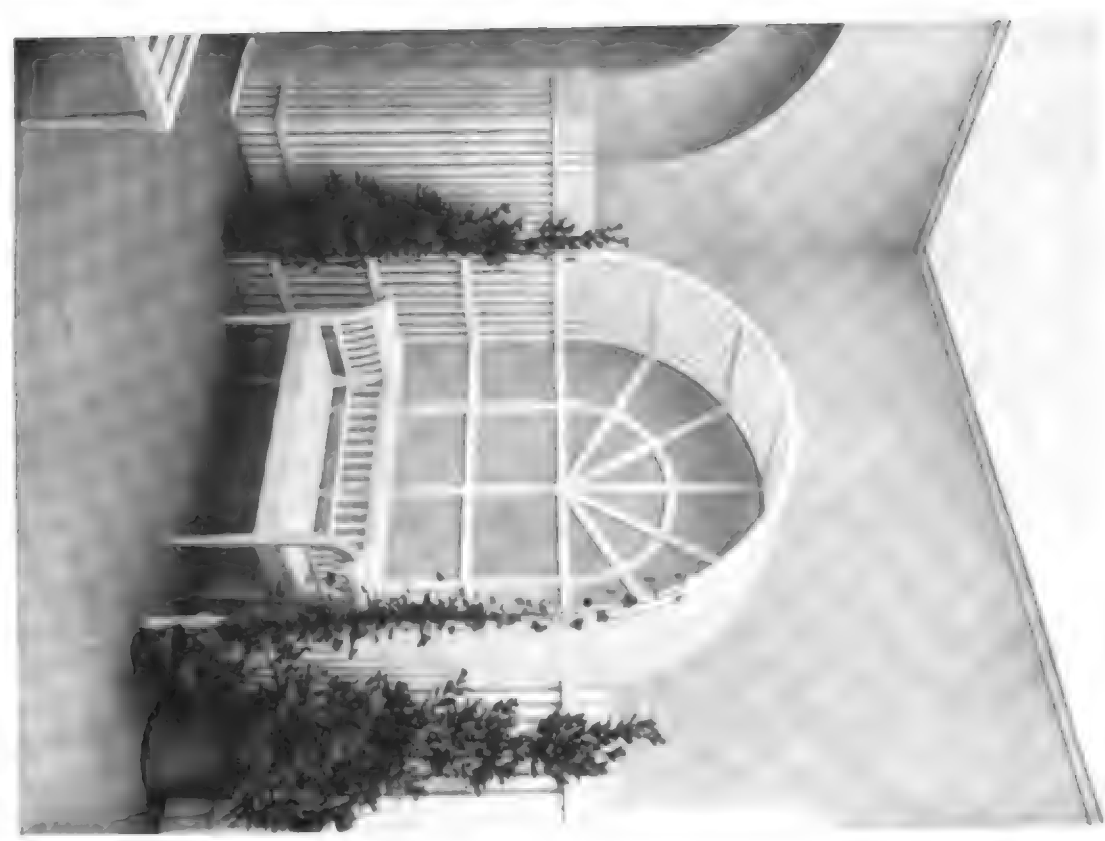
TÜRBESCHLÄGE AUS MESSING

AUSFÜHRUNG: FRITZ KALLMEYER, BREMEN



VERGOLDETER SCHAUTELLER

AUSFÜHRUNG: WILCKENS & SÖHNE, BREMEN



R. A. SCHRÖDER — GARTENLAUBE



R. A. SCHRÖDER — NEBENTREPPE

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86. — Druck von Alphons Bruckmann, München.

DAS LANDHAUS FRIESE IN BREMEN

Der Stil des deutschen Landhauses ist noch nicht gefunden. Die großen Städte, in deren Nähe er wachsen kann, sind zu verschiedenartig untereinander. Was für München gut ist, kann für Hamburg undenkbar sein, und, aus der Nähe besehen, kann man sich ein modernes Hamburger Landhaus nicht in der Umgebung von Bremen vorstellen. Es ist auch nicht wahr, daß es in Deutschland einstmals, als wir noch eine festere Kultur besaßen, einen Landhausstil gegeben hat. Wenigstens nicht in unserem heutigen Sinne oder in dem Sinne, wie der Engländer von seinem Cottage-Typus reden kann. Das moderne Landhaus ist ja kein Produkt des Landlebens, sondern ein dringendes Bedürfnis des Stadtlebens und daher mit nichts anderem, das ähnlich scheint, zu vergleichen. Für den Bremer, der auf dem Lande leben wollte, gab es im 19. Jahrhundert zwei Möglichkeiten: das Landgut und das Bauernhaus, je nach dem Stande seiner Mittel. Das Landgut war eine halbagrarische Institution, mit Feldwirtschaft und Hofmeier auf der einen, und mit Herrenhaus, Park und Garten auf der andern Seite. Natürlich war das für den Städter ein enormer Luxus. Der Art dieses Landlebens waren englische Sitten vorbildlich, die ja in der Hansastadt immer hoch im Kurse standen. Aber es war nicht so sehr der leichte heitere Stil des Cottage, der nachgeahmt wurde, als vielmehr der des Schlosses, und die Erscheinung dieser Landsitze war sehr elegant, manchmal fürstlich. Die historischen Stile, die im 19. Jahrhundert für große und kleine Architektur verwendet wurden, fanden hier umsomehr Anklang, als jeder Baumeister, der gewisse Bedenken dagegen hatte, ein gotisches Schloß in die Straße der Stadt zu setzen, solcher Bedenken angesichts der Natur überhoben zu sein glaubte. Die Inneneinrichtung der Gutshäuser unterschied sich von der in den Stadtwohnungen oft nur dadurch, daß einige Räume eine chinesische oder indische Ausstattung erhielten, um von den Handelsbeziehungen des Besitzers oder von seinen Weltreisen Zeugnis abzulegen.

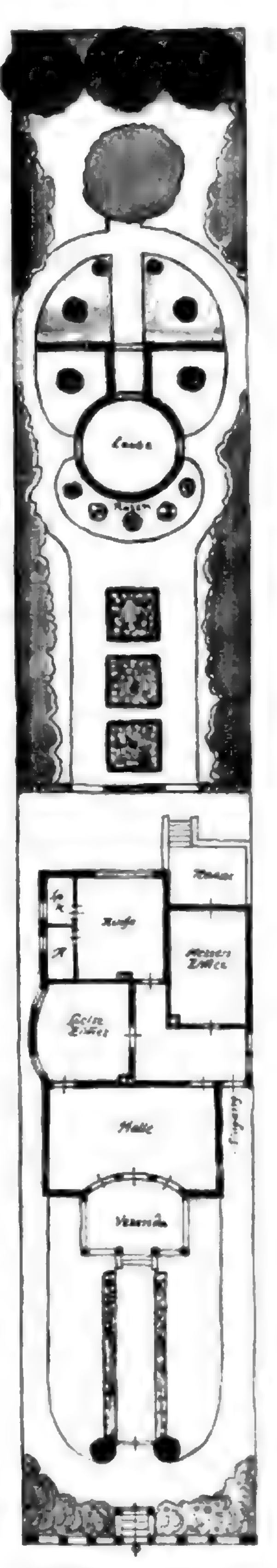
Wesentlicher als diese Einrichtungen, die jetzt historisch geworden sind, erscheint die Kunst der Gartenanlage auf den bremischen Gütern. Das Terrain war meist ein Flußufer, das von mäßig hohen Dünenbergen



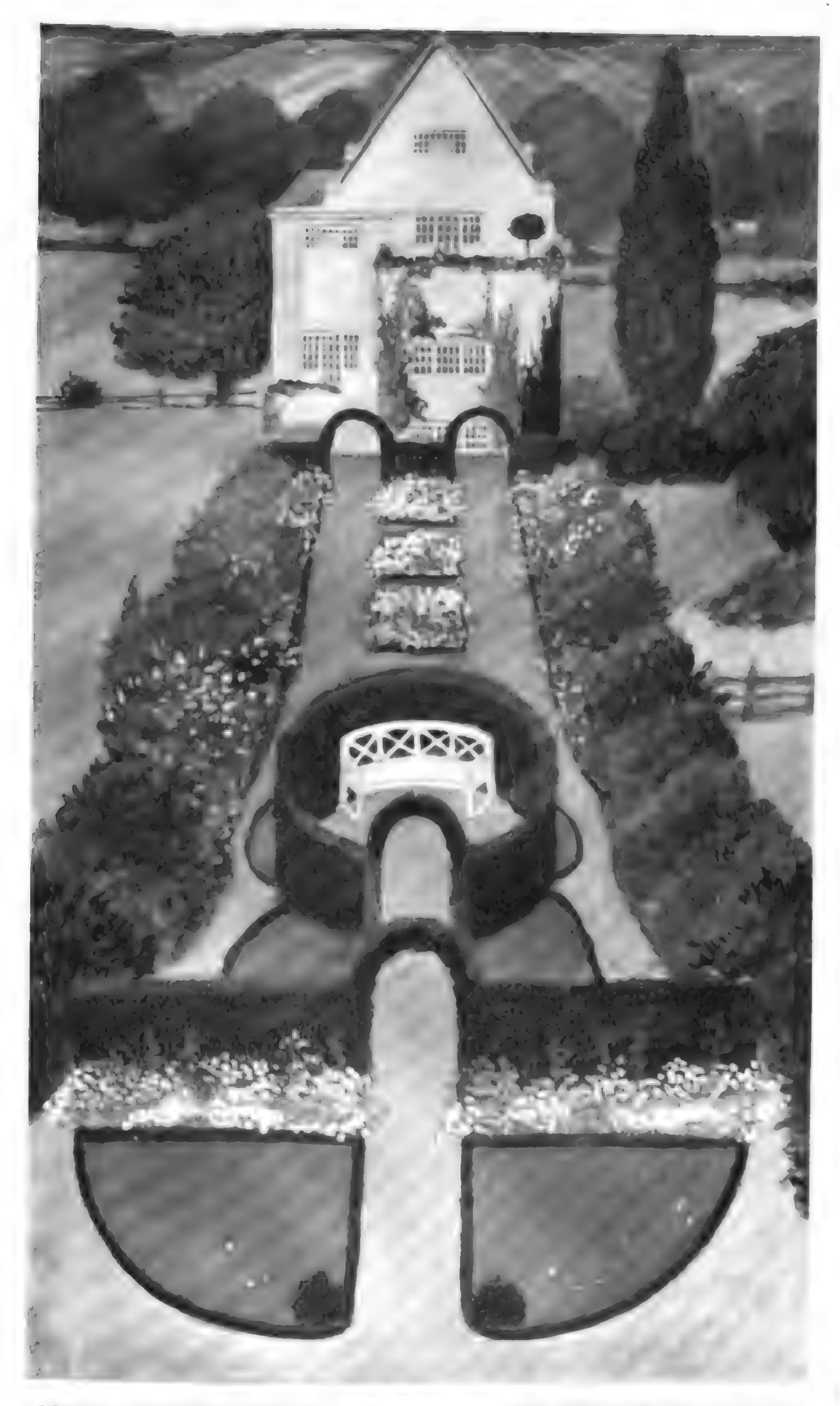
eingefaßt ist, und auf diesem absteigenden Gelände wurde regelmäßig der Garten angelegt, mit der Aussicht über den Fluß hinüber. Diese Formation des Erdbodens zwang wie von selbst zu einer Terrassenbehandlung, die als solche dem wilden Landschaftsgarten im Wege stand und in einzelnen Fällen ist hier etwas geleistet worden, was unseren heutigen Idealen nahekommt —, der „formale“ Garten, der von der jedesmaligen Terrainbeschaffenheit ausgeht und sich den Architekturformen annähert. Derartige Gesichtspunkte kannte man an den Gärten der Stadt und der Vororte nicht, und auf diesem Nebengebiet ist die Kultur des Landgutes fruchtbringend gewesen.

Eine zweite Möglichkeit, sich auf dem Lande anzusiedeln, bot dem Bremer das niedersächsische Bauernhaus. Im Besitz vieler Familien befinden sich heute noch Bauernhöfe, die, vor 100 Jahren von den Vorfahren im Sinn der „Rückkehr zur Natur“ gekauft, allsommerlich von den verschiedenen Generationen benutzt wurden — in der Heide, am Rande des Moores, am Fluß oder im Schatten alter Eichengehölze, und hier hat sich nach und nach ein halb ländlicher Stil der Lebensgewohnheiten herausgebildet. Auch im Wohnhausbau: wenn die alten strohgedeckten Bauernhäuser erneuert werden mußten, errichtete man den Neubau ganz im niedersächsischen Sinne, mit der üblichen Grundrißanordnung, der riesigen Diele, dem Flett und allem Zubehör. Und diese Gepflogenheit hat die Vorstellungen vom Landhausbau dann bis heute stark beeinflußt.

Die beiden hier kurz geschilderten Typen konnten aber in baulicher Hinsicht kein nutzbringendes Erbe für unsere Zeit hinterlassen, so sehr man auch versucht hat, auf dieser Tradition weiterzukommen. Unsere Anschauung vom Landleben ist anders geworden als die selbst



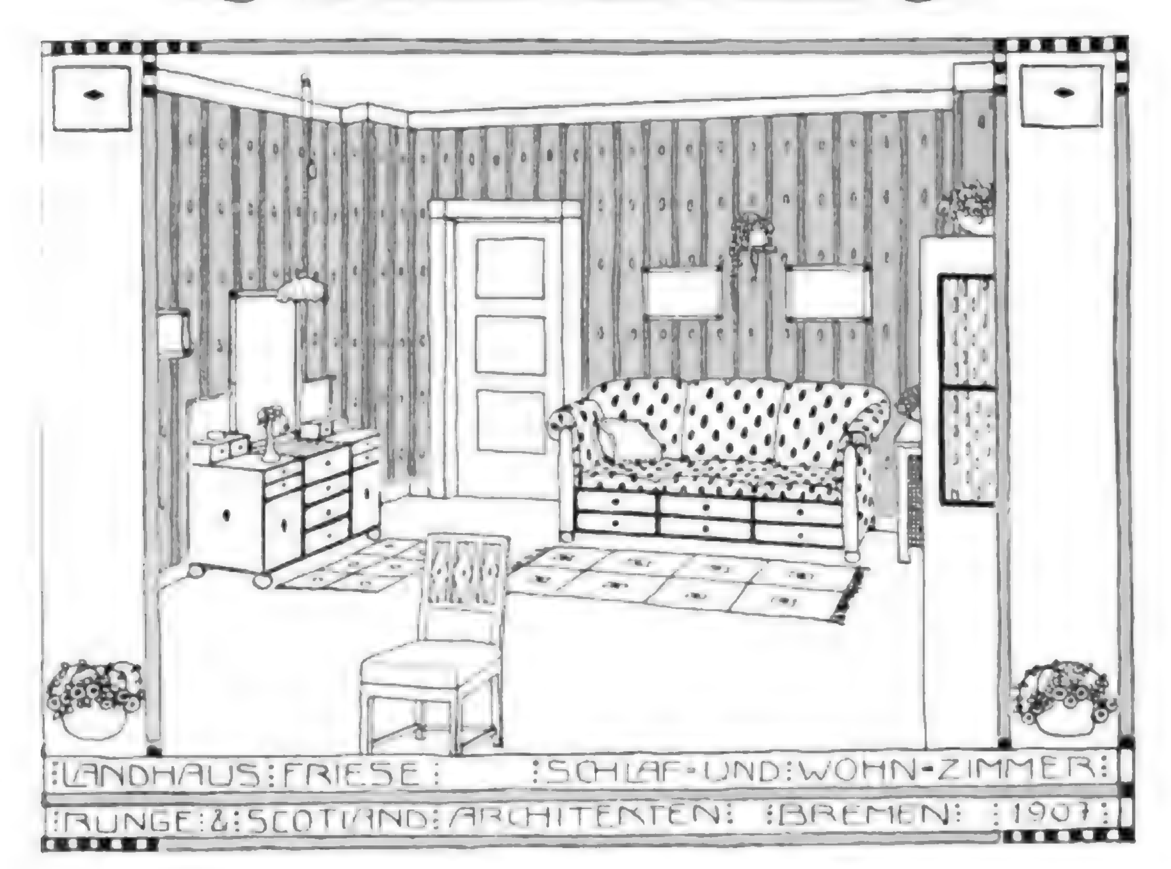
GRUNDRISZ U. GARTENPLAN

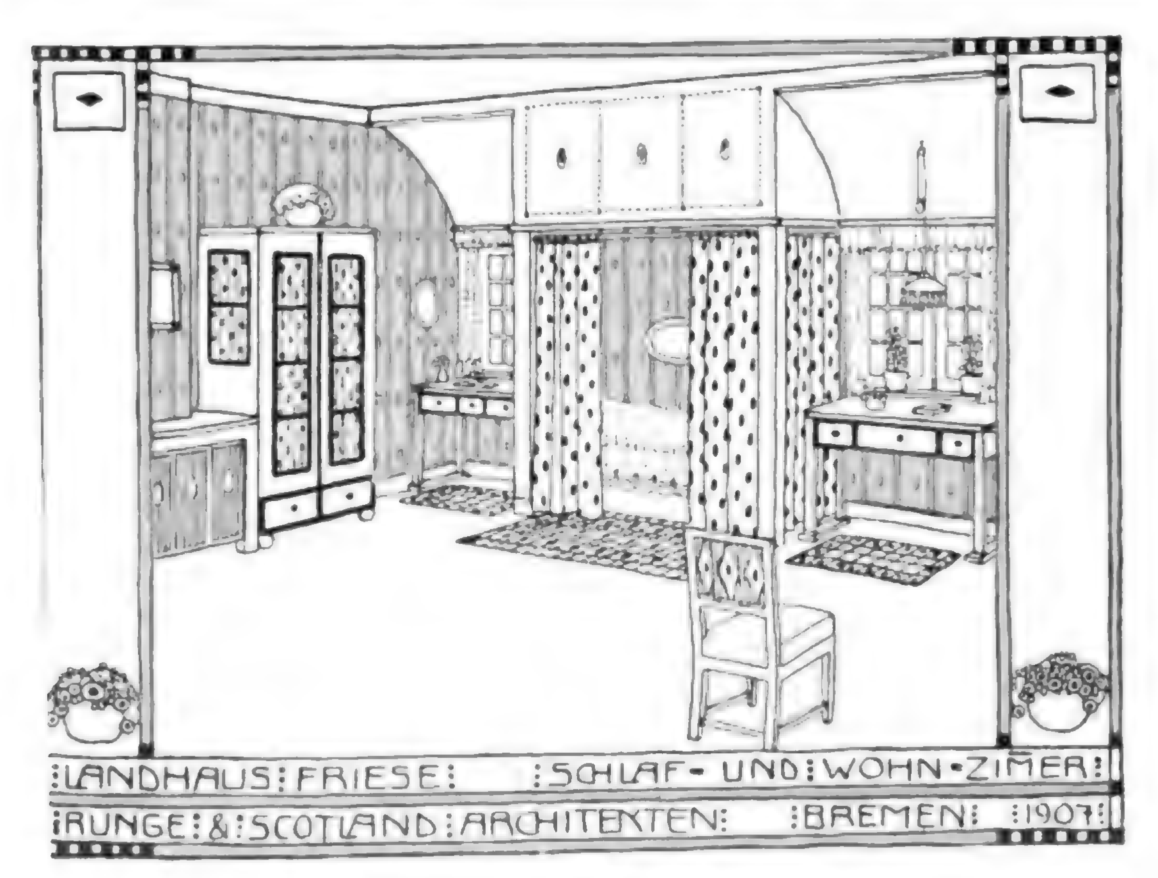


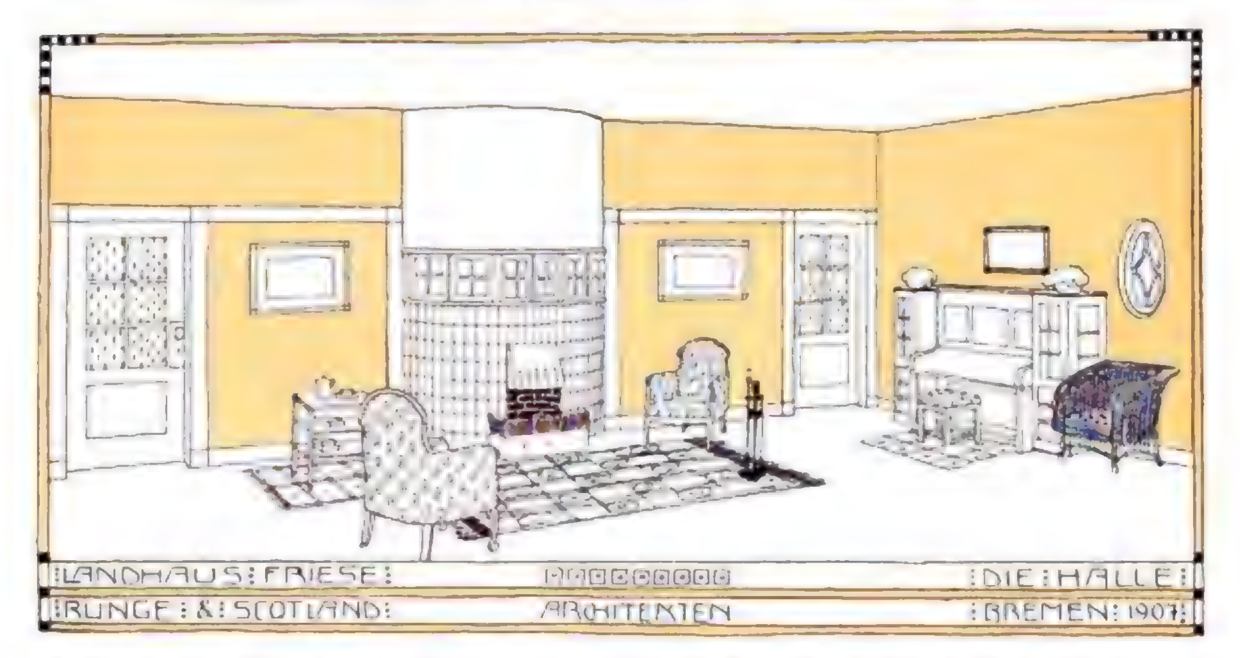
ARCH. RUNGE & SCOTLAND-BREMEN DAS LANDHAUS FRIESE IN BREMEN



Mittelpunkt der Stadt entfernt, an einer alten, mit hohen Bäumen bewachsenen Chaussee, auf Feldgrund, der von Wiesen und Aeckern umgeben ist. Das Grundstück ist schmal und langgestreckt. Ihm schließt sich der Grundriß des Hauses gut an, auf dessen Langseite drei Zimmer fallen, während der Hauptraum des Erdgeschosses, die „Halle", also das gemeinschaftliche Wohnzimmer, die ganze Breite einnimmt. Durch diese Anlage hat der Grundriß einen Akzent erhalten, eine dominierende Stelle, an die sich das übrige organisch angliedert. Die Zimmer im ersten Stock sind entsprechend verteilt, das große Schlafzimmer liegt über der Halle und öffnet sich nach der Veranda. Für die Außenansicht ist die über das Straßenniveau erhöhte Lage besonders wichtig. Das Kleinliche, das Häuser dieser Dimension wohl haben können, wenn man sie nicht in Gruppen zusammenfügt, ist dadurch vermieden; der Bau hat etwas Leichtes und Freies. Zugleich wurde so das schöne Motiv der steinernen Mauer, die bei niedriger Lage etwas zu Abwehrendes hat, zwanglos und natürlich. In der Mitte, beim Eingang, ist sie leicht durch Holzgitter gegliedert, an den Seiten sollen Blumen und Pflanzen herübernicken. Von der Straße her sieht das Haus recht einfach aus. Die Hauptansicht ist von der Rückseite, vom Garten aus, für den Besitzer angelegt, nicht für das Straßenpublikum. Es mag sein, daß in diesem Bestreben vielleicht ein klein wenig zu weit gegangen ist; die große Fläche des Giebels könnte etwas leer erscheinen im Gegensatz zu dem reichen Geteil der Veranda mit der Säulenstellung. Aber das sind Details. — Wichtiger ist die Gartenanlage. So selbstverständlich es theoretisch ist, gerade bei kleinen Abmessungen den Garten mit festen Formen aufzubauen, so schwer ist es, dies praktisch durchzuführen, auch wenn diese Art im großen nicht mehr neu ist. Bei dem Frieseschen Garten wurde die lange schmale Gestalt bestimmend, der Längscharakter ist durch die Führung der beiden Wege betont, und die Mannigfaltigkeit ist durch den Wechsel quadratischer und runder Formen gegeben, wie auch durch die Verschiedenheit des Materials — Bäume, leichtes Buschwerk, frei wachsende Pflanzen und streng stilisierte Lauben, Hecken und Bögen. — Ueber die Einrichtung des Hauses viel zu sagen, machen die Abbildungen unnötig. Der Anstrich der Wände wirkt im Originalentwurf naturgemäß ruhiger als in der verkleinerten Reproduktion. Als sympathisch wird man die verhältnismäßige Leere der Zimmer, besonders der Halle, empfinden. Die Formen der Möbel sind schlicht, die Sitzgelegenheiten bequem, mit einer leichten Verführung zu deutscher (nicht amerikanischer) Faulheit. Die Kombinierung von Wohn- und Schlafzimmer, die in einem Haus in der Stadt undenkbar wäre, ist hier, mitten in guter Luft, sehr angebracht. Auffallend mag zunächst erscheinen, daß nicht nur in der Halle, sondern auch im Schlafzimmer Kamin und Dampfheizkörper vorhanden sind. Der Kamin bedeutet hier im norddeutschen Klima keine poetische oder stimmungsvolle Zugabe, sondern er ist beim Landhaus ein Bedürfnis. Im Sommer friert man manchmal wochenlang, weil man sich scheut, die Dampfheizung, die natürlich dann das ganze Haus erwärmt, in Betrieb zu setzen, und im Winter ist es oft eine Zeitlang so milde, daß man die Heizung nicht braucht. Für beide Fälle ist da der Kamin der erwünschte Mittelweg, und man sollte ihn immer

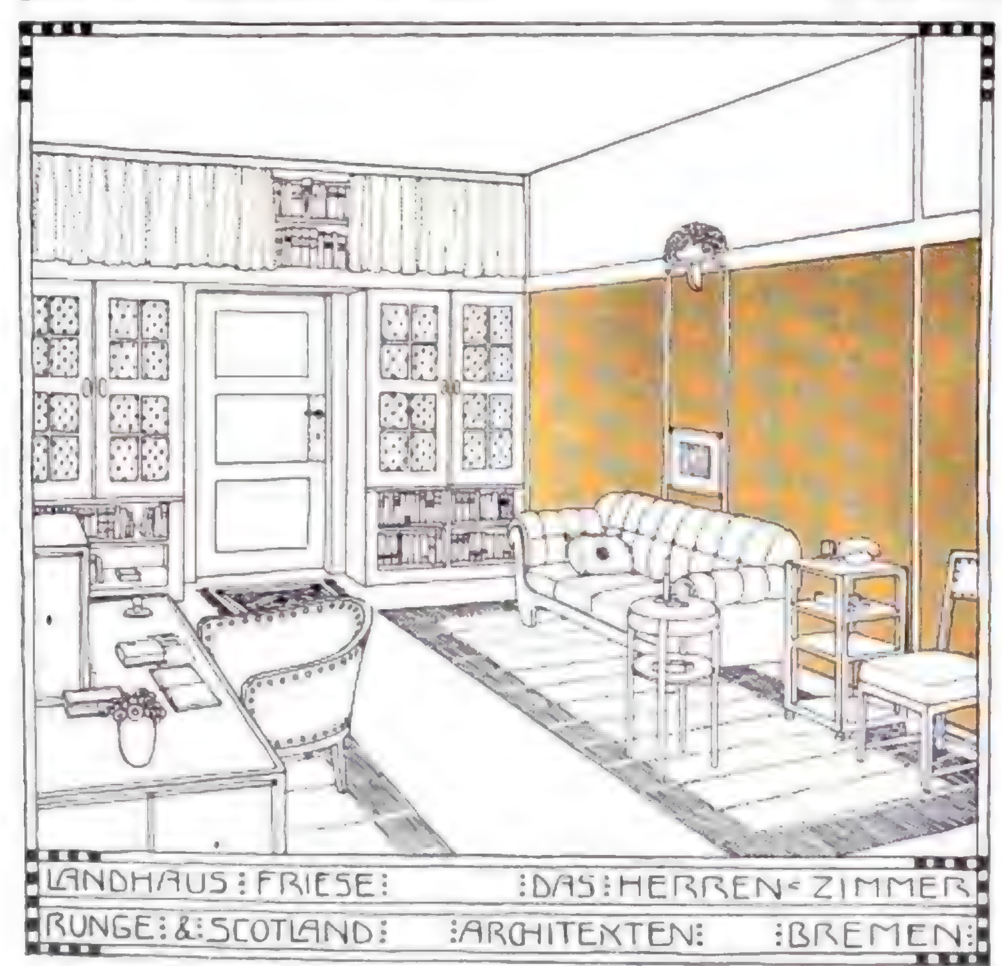

LANDHAUS: FRIESE:
:SCHLAF-UND:WOHN-ZIMMER:
:RUNGE:&:SCOTLAND:ARCHITEKTEN:
:BREMEN:
:1907:

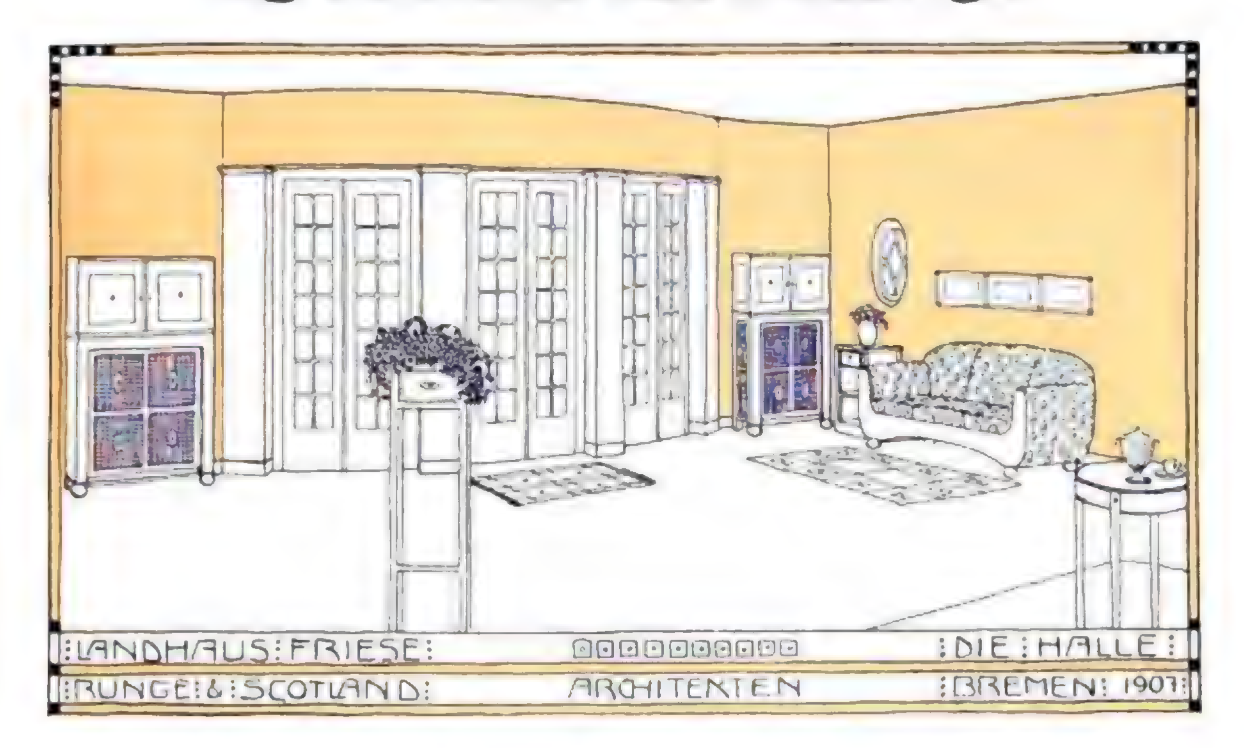

:LANDHAUS: FRIESE:
:SCHLAF-UND:WOHN-ZIMER:
:RUNGE:&:SCOTLAND:ARCHITEKTEN:
:BREMEN:
:1907:

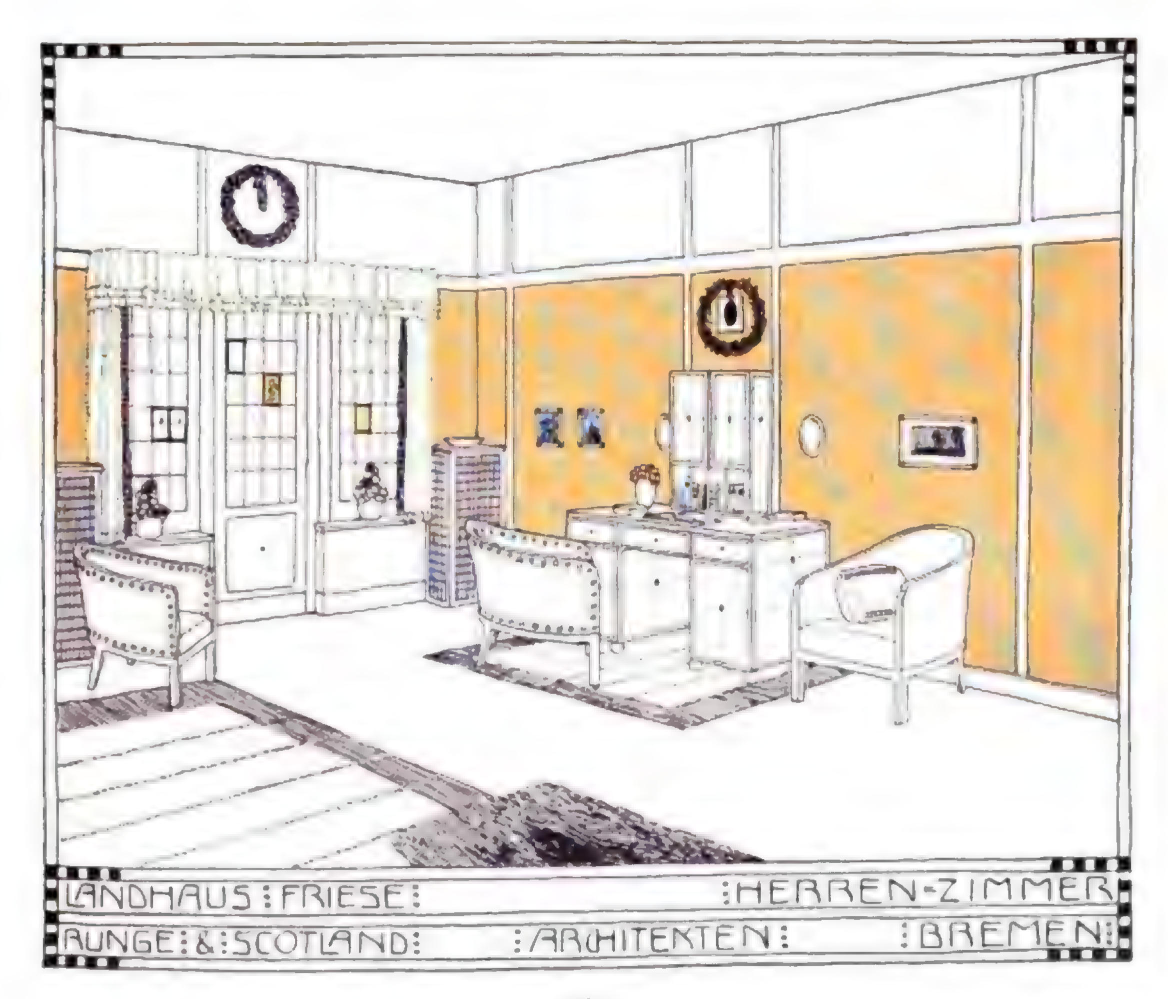


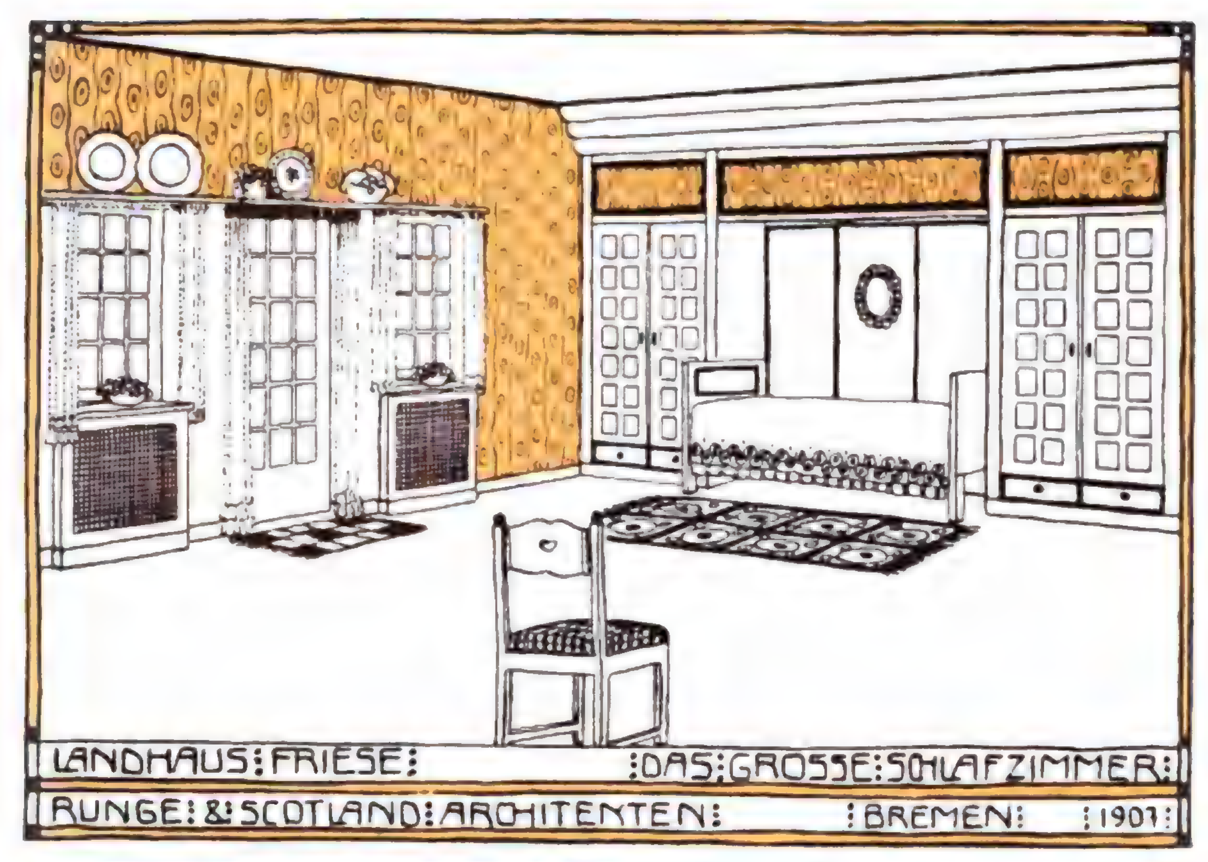
mehr einführen. Die Außenarchitektur würde sich auf diese Weise auch um ein reizendes Motiv bereichern lassen — die hohen Schornsteine geben viele Möglichkeiten zu einer feinen belebten Gestaltung der Haussilhouette, die im Landschaftsbilde so wohltuend zu wirken vermag.

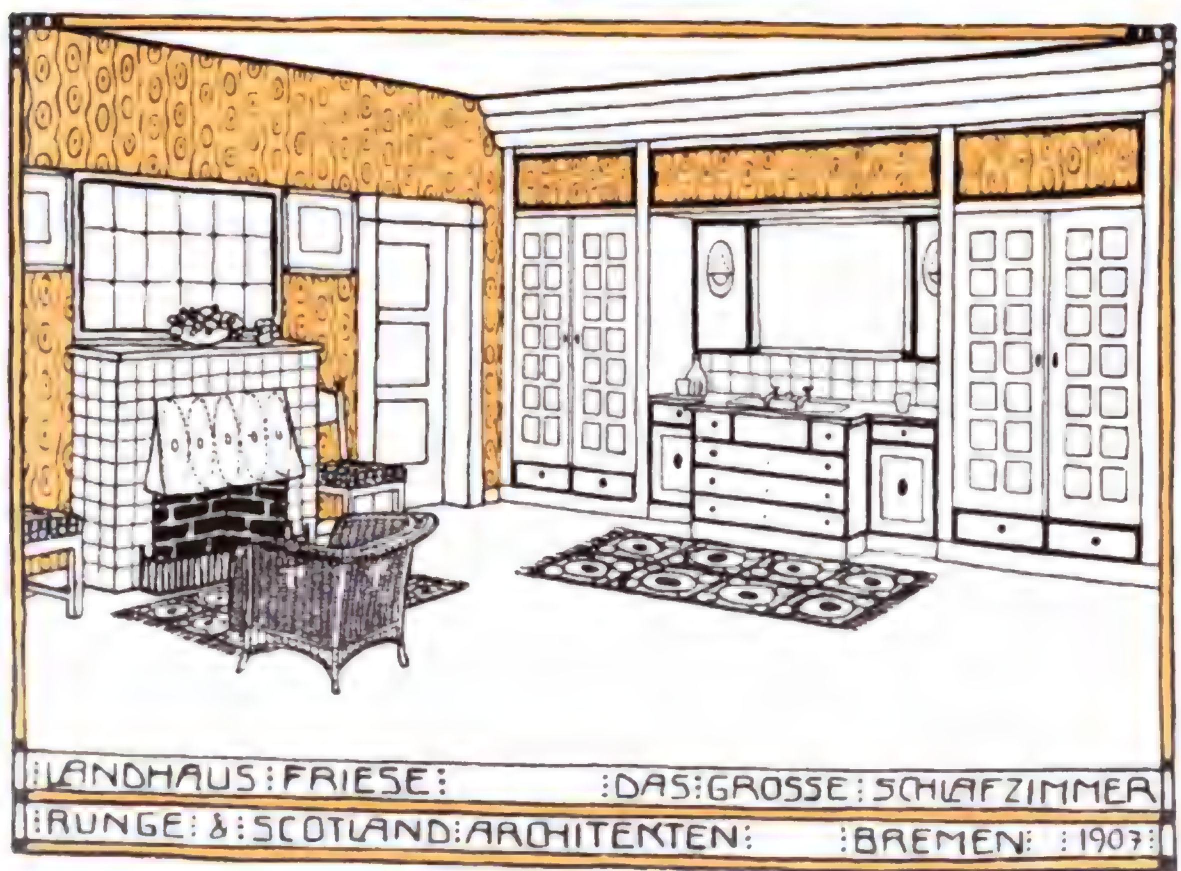
Dr. Emil Waldmann




LANDHAUS : FRIESE :
: DIE : HALLE :
: RUNGE : & : SCOTLAND :
ARCHITEKTEN
: BREMEN : 1907


LANDHAUS : FRIESE :
: HERREN-ZIMMER
RUNGE : & : SCOTLAND :
: ARCHITEKTEN :
: BREMEN :


LANDHAUS: FRIESE:
:DAS:GROSSE:SCHLAFZIMMER:
RUNGE: &: SCOTLAND: ARCHITEKTEN:
:BREMEN:
:1907:


LANDHAUS: FRIESE:
:DAS:GROSSE: SCHLAFZIMMER
RUNGE: &: SCOTLAND: ARCHITEKTEN:
:BREMEN:
:1907:



WANDMALEREI VON DER NORDWAND DES KONZERTSAALES (VGL. S. 211) • MALER: MELCHIOR V. HUGO

DIE PFULLINGER HALLEN

Es ist einmal wieder aus einem „deutschen Winkel“ von Erfreulichem und Vorbildlichem zu berichten, von einer künstlerischen Schöpfung, die, als Denkmal echt bürgerlichen Gemeinsinns und tatkräftiger Heimatliebe, mit ihrem ästhetischen Wert eine hohe soziale Bedeutung vereinigt. Der „Winkel“ ist die kleine, aber gewerbtätige Stadt Pfullingen, die, unweit dem größeren und weiter bekannnten Reutlingen, in anmutig-ernstem Tal am Fuß der Schwäbischen Alb liegt. Vor der Stadt aber, nahe bei den hübschen Villen, die hier ihre Vorposten bilden, und doch schon ganz in die freie Landschaft gestellt, in Form und Stimmung wie aus ihr herausgewachsen, erhebt sich jenes Werk, von einem treuen Sohn seiner Vaterstadt gegründet, von einem unserer besten Baukünstler geschaffen: die „Pfullinger Hallen“, erbaut von Prof. THEODOR FISCHER in Stuttgart, im Auftrage des Pfullinger Privatiers LOUIS LAIBLIN.

Die Vorgeschichte des Baues hat etwas Typisches. In Pfullingen gibt es, wie wohl in jeder deutschen Stadt, einen Turnverein und einen Gesangverein. Jeder der beiden Vereine empfand es als ein immer dringlicher werdendes Bedürfnis, für seine Uebungen und Vorführungen eigne Räume in dauerndem Besitz zu haben, und es wäre ganz der natürliche Verlauf der Dinge gewesen, wenn jeder für sich mit seinen beschränkteren Mitteln sich ein eigenes Heim geschaffen hätte, das für das äußere Bild der Stadt und für ihr geistiges Leben wohl kaum größere Bedeutung hätte gewinnen können. Dadurch aber, daß beide Vereine sich mit der Bitte um finanzielle Förderung ihrer Vorhaben an einen gemeinsamen Gönner wandten, wurde in diesem der Gedanke wachgerufen, die Wünsche beider durch eine Gabe zu erfüllen, die zugleich dem ganzen Gemeinwesen zu Nutz und Ehre gereichen sollte, Konzertsaal und Turnhalle in einem Gebäude zu vereinigen und dies Gebäude so ausführen zu lassen, daß es einen unvergänglichen, vornehmen Schmuck der Vaterstadt und ihrer Umgebung bilde.

Nachdem Herr LAIBLIN diesen Plan einmal gefaßt hatte, wollte er ihn auch nur den vertrauenswertesten Händen zur künstlerischen Ausgestaltung übergeben. Er wandte sich an THEODOR FISCHER, dessen Streben und Wirken im Sinn bodenständiger, volkstümlicher Kunst in den einsichtigen Kreisen des Schwabenlandes längst die gebührende Anerkennung gefunden hat. Und für FISCHER mußte gerade die Aufgabe, die ihm hier geboten wurde, verlockend sein, gehörte sie doch ins Bereich der sozialen Kultur, das nach seiner Auffassung das schönste und fruchtbarste Arbeitsfeld des Architekten bildet.*) Ihm mußte die

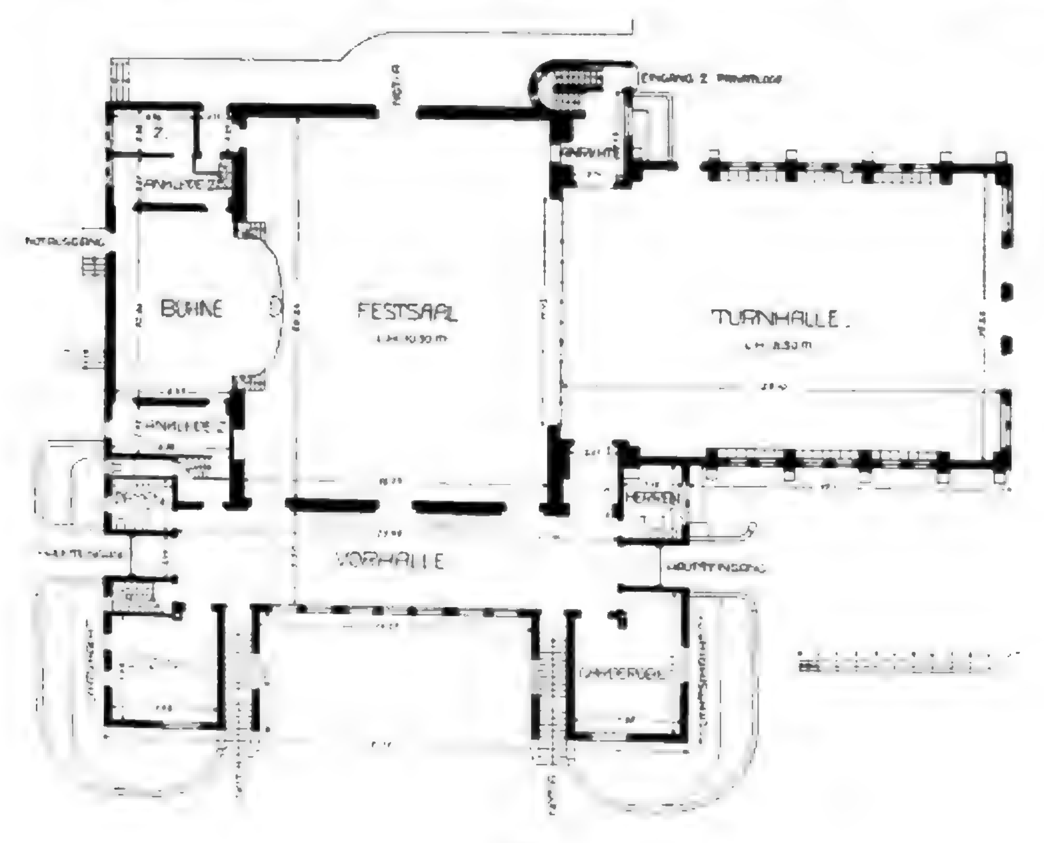
*) Vgl. seinen Aufsatz: ›Was ich bauen möchte‹ im ›Kunstwart‹, Jhrg. 20 (1906), Heft 1.

Gesinnung des Stifters — jener edle, selbstlose Bürgerstolz, der das Beste eben gut genug findet für die Vaterstadt, und der ihr nicht nur etwas Nützliches, sondern etwas Einzigartiges, Auszeichnendes, ein „Wahrzeichen“ schenken möchte — ihm mußte diese Gesinnung, die einst in den alten Reichsstädten lebendig war und dort noch heute durch deren köstliche Baudenkmäler und Straßenbilder zu uns redet, ebenso sympathisch, innerlich verwandt sein, wie der Gedanke, daß die Pflege des Gesanges und die Pflege körperlicher Uebung Dinge sind, die es wohl verdienen, in vornehm würdiger, künstlerisch geadelter Umgebung getrieben zu werden. Es ist leicht, über Kleinstädterei und Vereinsmeierei zu witzeln; verdienstvoll ist es, dem Vereinsleben kleiner Städte eine Grundlage und äußere Fassung zu geben, die den Sinn der Menschen, bewußt und unbewußt, zu Höherem hinleitet und so all den Aufwand an Mühe und Zeit, der so leicht unnütz vertan und fruchtlos zersplittert wird, jener unsichtbaren, aber darum doch mächtig wirkenden Einheit: der nationalen Kultur, zugute kommen läßt.

Von dem unbedingten Vertrauen des Bauherrn und von der Idealität der Aufgabe gleichmäßig angeregt und gefördert, hat der Architekt sich dem Werke mit ganzer Liebe zugewandt. Und wie es nun fertig vor uns steht, wirkt es wie ein vollkommener Ausdruck seiner künstlerischen Persönlichkeit, groß durch seine Schlichtheit, einfach sich gebend und monumental wirkend.*)

Die zahlreichen Abbildungen, die unserm Aufsatz beigegeben sind, machen eine eigentliche Beschreibung des Baues überflüssig. Diejenigen, die den Bau von außen zeigen, lassen besonders die glückliche Ausnützzung und Anpassung des Terrains erkennen. In stattlicher Breite streckt sich die Fassade, der aus der Stadt herführenden Straße zugewandt, an einem nach West geneigten Abhang. Konzertsaal und Turnhalle, die beiden Räume, die den wesentlichen Zweck des Bauwerkes ausmachen, bestimmen, einfach nebeneinandergelegt, die Längsausdehnung. Der Konzertsaal, die eigentliche Feststätte, wird nach außen hervorgehoben durch die stattliche Höhenentwicklung des ihm vorgelagerten Fassadenteils. Durch eine Einsenkung wurde es ermöglicht, diesem Teil der Fassade und den ihn flankierenden Flügeln ein Untergeschoß zu geben, während um die Flügel herum je ein rampenartiger Anstieg zur Vorhalle des Saales führt, die in gleicher Höhe mit diesem selbst und dem Turnsaal liegt.

*) Die Bauausführung hat in mustergültiger Weise der Pfullinger Werkmeister Dietrich Senner geleistet.





ARCH. THEODOR FISCHER-STUTTGART

DIE PFULLINGER HALLEN: GESAMTANSICHT VON NORDWESTEN



ANSICHT VON NORDEN



DER VORHOF



ARCH. THEODOR FISCHER-STUTTGART

DIE PFULLINGER HALLEN: GESAMTANSICHT VON WESTEN



AUS DER TURNHALLE — MALER EDUARD PFENNIG

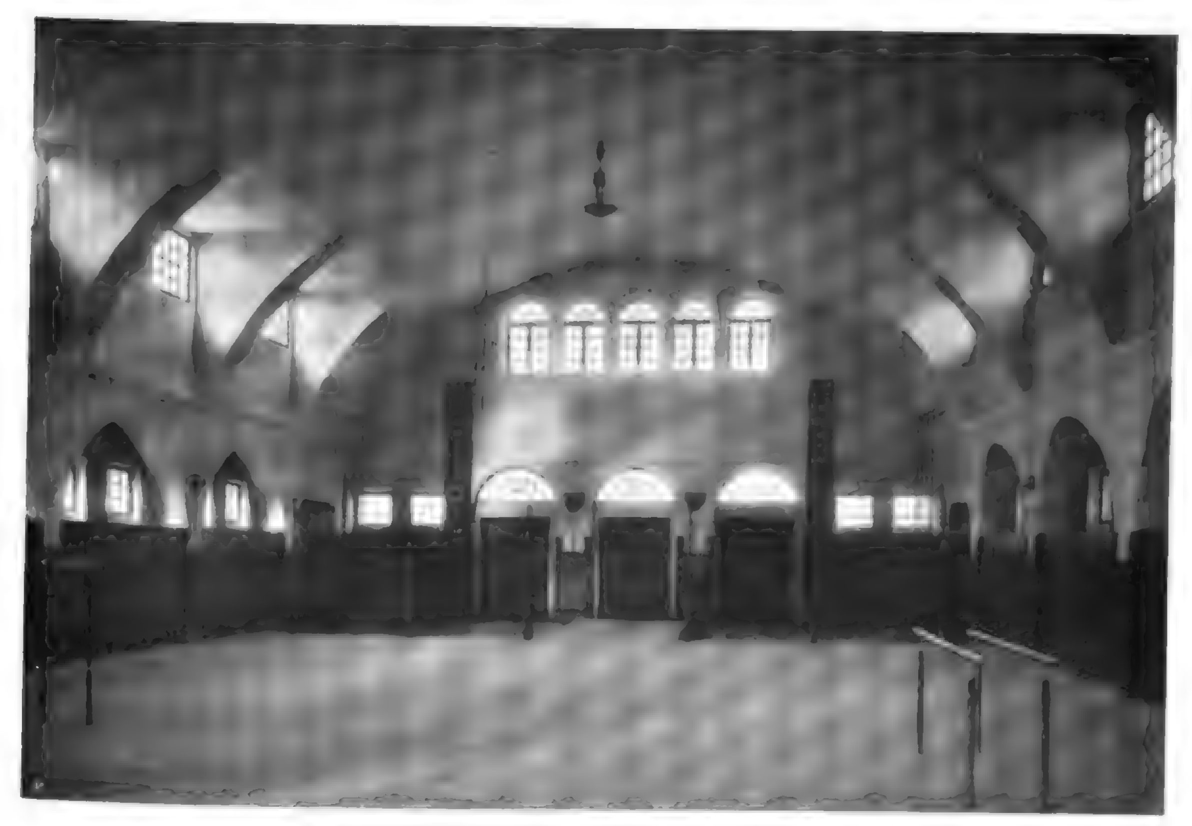


NISCHE VON D. WESTWAND DER TURNHALLE, MALER EDUARD PFENNIG

OFEN VON TH. FISCHER; AUSF.: HÜTTENWERK WASSERALFINGEN



VORRAUM



TURNSAAL, GEGEN NORDEN GESEHEN



MITTELSTÜCK DER SÜDWAND DES KONZERTSAALES — MALER: LOUIS MOILLIET

EINZELBILD DER SÜDWAND DES KONZERTSAALES — MALER: LOUIS MOILLIET



ARCH. THEODOR FISCHER-STUTTGART • DIE PFULLINGER HALLEN

SÜDWAND DES KONZERTSAALES • MALER: LOUIS MOILLIET



DIE BÜHNE IM KONZERTSAAL — MALER: EDUARD PFENNIG

Reich belebt erscheint dieser Hauptteil der Fassade, der doch jedes äußerlich angesetzten Schmuckes entbehrt, durch die Gliederung und Kontrastierung der Flächen, den Gegensatz der hellen, in Haustein und Verputz gehaltenen Mauern zu den geneigten Ziegeldächern und die originelle, abwechslungsreiche Anordnung der Fenster: über den kleinen fast quadratischen Fenstern des Untergeschosses, acht an der Zahl, die sieben Bogenfenster der Vorhalle, dann, über deren Dach, die fünf großen Oberlichtfenster des Konzertsaales und darüber im Giebel noch ein dreigeteiltes Fenster. So ist keine einzige Achse durch alle Stockwerke durchgeführt, und doch wirkt das Ganze durchaus ruhig und geschlossen.

Wohl abgewogen ist auch der Gegensatz zwischen den reichen Dachgliederungen dieses Fassadenteils und dem in einer langen Geraden gedehnten, nach der einen Seitenfront abgewalmten Dach über dem Turnsaal. Ueberhaupt aber tragen die Dachausbildungen sehr viel dazu bei, die bei aller praktischen Einfachheit doch reiche Gliederung des Baues zugleich nach außen klar zu machen und malerisch zu gestalten, vor allem aber auch den Zusammenklang zwischen dem architektonischen Gebilde und der umgebenden Landschaft herzustellen. Die charakteristischen Formen der in das Tal hereinschauenden Albberge, ihre langgedehnten, geradlinigen Firste, ihre breit sich niedersenkenden Abdachungen scheinen sich an dem Bauwerk in den Umrissen und in den Flächen des Daches leise zu wiederholen — ein Eindruck, den freilich Abbildungen nicht vermitteln können. Der Gewinn dieses Einklangs zwischen Natur und Menschenwerk ist nicht zu teuer erkauft durch den Vorwurf des „Archaisierens“, den ja wohl einmal wieder die imposante Durchbildung des Daches dem Architekten bei oberflächlichen Kritikern eintragen wird. In welchem Stil denn er eigentlich archaisiert habe, das ist ja leicht zu beantworten: natürlich im romanischen, denn einige Fenster und Türen des Hauses zeigen ja Rundbogenschluß! Der Unsinn ist zwar derselbe, wie wenn man einen Komponisten einen Bach-Nachahmer



DIE BÜHNE IM KONZERTSAAL MALER: EDUARD PFENNIG

nennen wollte, wenn er eine Fuge, oder einen Beethoven-Imitator, wenn er eine viersätzige Symphonie geschrieben hat; aber nur den Musikkritiker wird solcher Unsinn lächerlich machen, dem, der über Bauwerke spricht, bringt er wohl noch den Ruhm besonderen Scharfsinns ein.

Bedürfte es überhaupt noch einer Bestätigung, daß dem Erbauer dieses Hauses jedes Gelüste nach „Stil“-Mummenschanz völlig fremd ist, so würden die inneren Räume in all ihren Einzelheiten sie erbringen. Da gibt es keinerlei historisierendes Gewinkel und Halbdunkel, überall herrschen Licht und Luft, Klarheit der Anordnung, Sachlichkeit des Ausdruckes. Hell und weiträumig empfängt uns die Vorhalle mit ihren sieben Bogenfenstern. An jedem ihrer beiden Enden führen an der Fensterwand je zwei Türen zu den in den vorspringenden Seitenflügeln untergebrachten Sitzungszimmern und den Treppen mit den Notausgängen im Untergeschoß. Am nördlichen Eingang öffnet sich, der Fensterwand gegenüber, eine Tür in den Turnsaal, von dem außerdem drei große Türen direkt auf den an der Nordseite des Hauses gelegenen Turn- und Spielplatz gehen.

Ihre charakteristische Eigenart erhält die Turnhalle durch das weitgespannte Tonnengewölbe mit den tief eingeschnittenen Oberlichtfenstern, die nach außen als Dachfenster hervortretend die langen Flächen des an der Ost- und Westseite bis zum niedern Erdgeschoß heruntergeführten Daches unterbrechen. Wie die Oberlichtfenster in ihren Stichkappen, so sind die kleinen unteren Fenster durch bogenförmige Nischen paarweise zusammengefaßt, deren Lünetten der Maler Eduard Pfennig mit ansprechendem und sinnreichem Schmuck versehen hat — in Zier- und Märchengestalten gefaßten Symbolen der Tugenden, denen der Turner nachstreben, und der Laster, die er meiden und überwinden soll. In den Fensternischen sind die Kleiderablagen untergebracht, deren Holzverkleidung mit dem dunkelgrundierten, hellgemusterten Anstrich gleichfalls dazu beiträgt, den weiten Raum farbig zu beleben und freundlich zu gestalten.



ARCH. THEODOR FISCHER-STUTTGART • DIE PFULLINGER HALLEN   OSTWAND DES KONZERTSAALES • MALER: ULRICH NITSCHKE



ARCH. THEODOR FISCHER-STUTTGART • DIE PFULLINGER HALLEN   WESTWAND DES KONZERTSAALES • MALER: HANS BRÜHLMANN; BILDHAUER: KARL ALBIKER



EINZELBILD DER WESTWAND DES KONZERTSAALES MALER: HANS BRÜHLMANN

Während die Nordwand durch die drei unmittelbar ins Freie führenden großen Türen und die nahe unter dem Gewölbe angebrachten fünf Bogenfenster unterbrochen wird, bildet die ihr gegenüberliegende Wand ein einziges großes Tor, in seinem obersten Teil verglast, unten durch eine hohe vielflügelige Holztür geschlossen, die geöffnet werden kann, wenn in besonderen Fällen Konzert- und Turnsaal einen einzigen Raum bilden sollen.

Gewöhnlich aber betritt man die Musikhalle durch eine der drei Türen vom Vorsaal her, deren Lünettenmalerei — ebenso wie die anmutig strengen Figuren über den Notausgängen — gleichfalls von E. PFENNIG herrührt. Und wenn das Aeußere des Hauses, wenn Turnsaal und Vorhalle schon jeden erfreuen müssen, der empfänglich ist für Wesen und Wirkungen echter Architektur, beim Eintritt in den Konzertsaal wird niemand, auch der Stumpfste nicht, unergriffen bleiben. Völlig zwingt uns hier die Raumkunst, die das Schaffen der Schwesterkünste Architektur, Malerei, Skulptur zu gemeinsamem Werk zusammenfaßt, in ihren geheimnisvollen Bann. Wir fühlen, mit einer reinen Andacht der Sinne, gleichsam den Raum von uns Besitz nehmen, ihn unsere Seele erweitern nach dem schönen Verhältnis seiner Maße, unser Inneres erfüllen mit seinem gleichmäßig klaren Licht und der gehaltenen Farbenharmonie seiner Wände. „Wenn es dem Architekten nicht gelingt,“ hat THEODOR FISCHER selbst geschrieben, als er sein Ideal eines Volkshauses schilderte, „allein mit der Stimmung seines Raumes den Mann zu zwingen, den Hut abzunehmen, und die Frau, ihre Stimme zu zügeln, ist er für diese Aufgabe nicht geschaffen.“ Ihm ist es gelungen, in seiner Pfullinger Konzerthalle einen solchen, die Menschen zu Respekt und Ehrfurcht zwingenden Raum zu schaffen.

Es hieße jedoch, zugleich das Wesen der Raumkunst verkennen und Undank üben, wollte man über dem Verdienst des Architekten die Leistung der andern Künstler vergessen und verschweigen, die ihm seine Wände ausmalten. Und doppelt gern sei auch hiervon in Kürze berichtet, weil dabei von einem so harmonischen, künstlerisch selbstlosen Zusammenwirken erzählt werden kann, wie es leider in der Geschichte von Künstlern und Kunstwerken nicht eben häufig vorkommt.

Für die malerische Ausschmückung des Saales war Professor ADOLF HOELZEL, Graf KALCKREUTHS Nachfolger an der Stuttgarter Kunstschule, ausersehen. Professor HOELZEL aber, so verlockend ihm die Gelegenheit erscheinen mußte, seine seit Jahren durchdachten und in Werken kleineren Umfangs mit Glück erprobten Grundsätze einmal im Großen bei der Durchbildung eines ganzen Raumes anzuwenden, verzichtete auf diese Aufgabe und wies sie vier jungen Künstlern zu,



EINZELBILD DER WESTWAND DES KONZERTSAALES — MALER: HANS BRÜHLMANN

die früher Schüler KALCKREUTHS gewesen und nach dessen Weggang zu ihm übergetreten waren. Während es nur allzuoft geschieht, daß jüngere Kräfte mit kleinlicher und meist nicht ganz selbstloser Besorgnis von großen Arbeiten ferngehalten werden, meinte HOELZEL, daß gerade durch solche ein frisches Können am besten gefördert werden kann und daß solche Förderung, solche Anspannung noch unverbrauchter Kräfte nicht nur diesen, sondern auch dem zu schaffenden Werk zugute kommen wird. Und in dieser Hoffnung sollte er sich nicht enttäuscht sehen: aus dem Zusammenarbeiten der jungen Maler unter der nur leise deutenden, nie schulmeisterlich dreinredenden Leitung HOELZELS und FISCHERS ist dies Ganze von geschlossener, edler Gesamtwirkung entstanden.

Architektonisch ist der Raum außerordentlich einfach gehalten: nichts von vorspringenden Simsen, Pfeilern und dergleichen; nur durch die edlen, einfachen Verhältnisse gab das in stattlicher Höhe mit flacher Holzdecke geschlossene Rechteck des Saales den Eindruck von Größe, Würde und Weiträumigkeit, schon ehe Malerei die Wände bedeckte. Auf den ruhigen, weiten Flächen, die an den beiden Längsseiten zwischen der bis zur Türhöhe reichenden Vertäfelung des Wandsockels und den Fenstern, an der Bühnenseite neben und über der weiten Nische des Podiums, an der vierten Wand endlich um die mächtige zum Turnsaal führende Bogentür sich ziehen, hatten die Maler hinlänglichen Raum zu breiter Entfaltung, die sie sich auch selbst nicht durch kleinliche Vielteilung oder durch Ueberfüllung der einzelnen Bilder verkümmert haben.

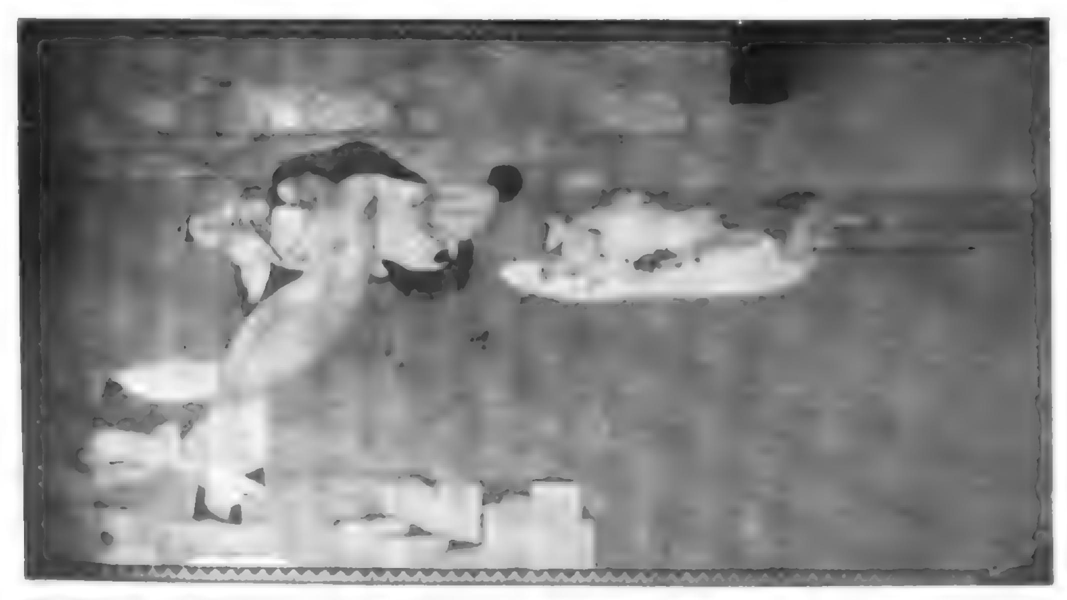
An der Turnhallenseite hat MELCHIOR VON HUGO die den Torbogen umrahmende Fläche mit einer in schön geschwungenen Linien sich bewegenden Komposition zahlreicher Figuren geschmückt: der in lichter Wolkenhöhe thronende Apoll weckt mit seinem Geigenspiel die musischen Genien und Kräfte der Natur und zieht sie in rhythmischem Reigen zu sich empor. Formgebung und Disposition sind hier „naturalistischer“ und malerisch freier, als bei den Fresken der übrigen Wände. Die eine Längswand über den Haupteingängen trägt zwei, von breiter ornamentaler Umrahmung eingefaßte Darstellungen von ULRICH NITSCHKE: die linke könnte man etwa, nach biblischem Ausdruck, als „Die Angst der Kreatur“, die rechte als „Besänftigung durch die Musik“ bezeichnen. Doch liegt hier, wie bei den übrigen Malereien, der Schwerpunkt nicht im Gegenständlichen, begrifflich genau zu Umschreibenden, sondern im allgemeinen Stimmungsgehalt. So genügt es wohl auch, die beiden Fresken auf der gegenüberliegenden Längswand, die von HANS BRÜHLMANN gemalt sind, ganz allgemein als „Schwermut und Resignation“ (rechts), und als „die Herab-



EINZELBILD DER OSTWAND DES KONZERTSAALES MALER: ULRICH NITSCHKE

kunft der Freude" (links) zu bezeichnen. An der Bühnenwand hat L. MOILLIET auf dem Streifen über der Nische „Frühling" und „Geburt der Venus", rechts und links von der Bühnenöffnung „Tanz" und „Musik" in zwei die Hingabe des Künstlers an seine Darbietung und die Aufnahme ihrer Leistungen beim „Publikum" symbolisierenden Bildern versinnlicht.

Dem Betrachter der Reproduktionen dieser Wandmalereien wird vor allem die starke, manchmal fast übertrieben streng und herb erscheinende Stilisierung im Figürlichen auffallen. Man wird sich in Einzelheiten an HODLER, an PUVIS, auch an GIOTTO, an archaisch griechische und orientalische Kunst erinnert fühlen. Und daß diese Arbeiten an und für sich noch keine vollkommenen Meisterwerke sind, daß in ihnen jugendliches Streben manchmal noch tastet und daneben greift, wird auch ein nicht zum Negieren geneigter Kritiker

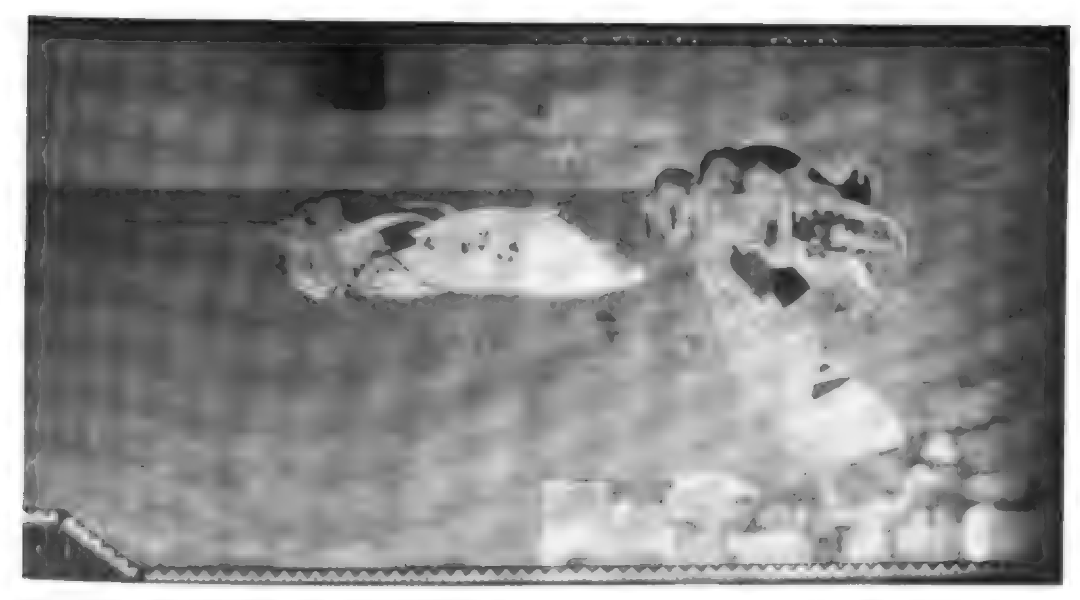


TEILSTÜCK DER SÜDWAND DES KONZERTSAALES MALER: LOUIS MOILLIET



EINZELBILD DER OSTWAND DES KONZERTSAALES — MALER: ULRICH NITZSCHKE

ohne weiteres zugeben. Aber zuerst gilt es doch die Fresken als das zu würdigen, was sie vor allem sein sollen: Teil und Schmuck eines bestimmten Raumes. Und da wird jeder, der in diesem Raum selbst stehend sie betrachtet, doch immer wieder erstaunt sein, wie sie diesen ihren Daseinszweck erfüllen, mit welch' sicherem Gefühl das Richtige getroffen ist in Punkten, an denen heutzutage fast alles noch vorbeigreift, was bei uns als Wandmalerei und Raumkunst auftritt: Zahl, Verteilung und Größe der menschlichen Gestalten im einzelnen Bild und als Faktoren im Ensemble der Wand und des Saales, das Verhältnis des landschaftlichen Hintergrundes zu den Figuren, die farbige Komposition als raumbildende und als stimmungschaffende Funktion. In alledem haben die jungen Künstler treffliches, ja bewundernswertes geleistet. Sie haben sich mit leidenschaftlichem Ernst in die



TEILSTÜCK DER SÜDWAND DES KONZERTSAALES — MALER: LOUIS MOILLIET

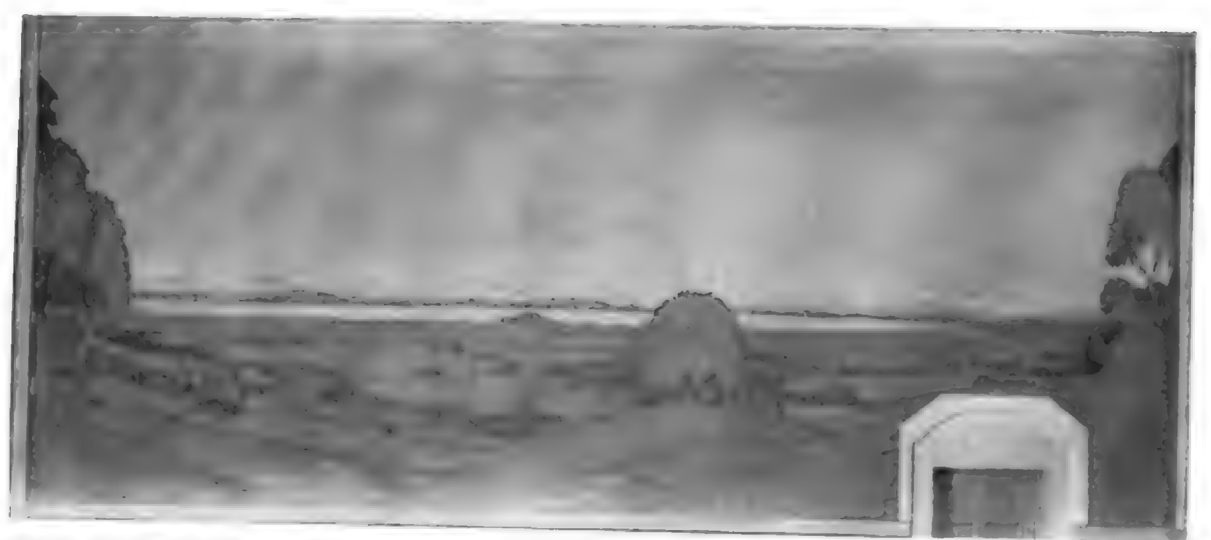




ARCH. THEODOR FISCHER-STUTTGART • DIE PFULLINGER HALLEN • • TEILANSICHTEN DER NORDWAND DES KONZERTSAALES • MALER: MELCHIOR VON HUGO



ARCH. THEODOR FISCHER-STUTTGART • DIE PFULLINGER HALLEN — NORDWAND DES KONZERTSAALES • MALER: MELCHIOR VON HUGO



BRUNO GOLDSCHMIDT-STUTTGART — PROSPEKT AUF DER BÜHNE

Probleme der Raumkunst versenkt, und diese Anspannung ihrer Kräfte auf ein großes Ziel hin wird ihr ganzes ferneres Schaffen vertiefen.

Ein Wort noch über die Bühne! Sie ist eine breite in die Schmalwand eingelassene Nische, deren Boden, ziemlich beträchtlich über dem des Saales erhöht, weit genug in den Saal vorspringt, daß einer oder mehrere Vortragende eventuell auch vor dem geschlossenen Vorhang Platz haben. Den Hintergrund dieser Nische schmückt als ständiger Prospekt eine hell, fast ganz zeichnerisch gehaltene Bodensee-Landschaft von B. GOLDSCHMIDT. Für theatralische Aufführungen sind ferner schon zwei spezielle, wechselnde Prospekte ebenso primitiver, wie origineller und praktischer Art vorhanden: eine Gartendekoration und ein Biedermeierzimmer, beide von E. PFENNIG auf — Rollwände gemalt, in ihrem Verzicht auf „Illusion" desto anmutiger und freundlicher.

Mit Freude und dankbarem Stolz hat die Stadt Pfullingen das kostbare Geschenk des Herrn L. LAIBLIN in ihre Obhut übernommen. Wie die „Pfullinger Hallen" in das Leben der kleinen schwäbischen Stadt ein neues ideales Moment bringen, so verdient die Geschichte ihrer Entstehung und ihre künstlerische Ausgestaltung überall bekannt und als Vorbild anerkannt zu werden, wo großdenkender Gemeinsinn und echtes Künstlertum zusammenarbeiten möchten an den Aufgaben geistiger Volkswohlfahrt und nationaler Kultur.

G. KEYSSNER

EDUARD PFENNIG-STUTTGART

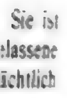


MALEREIEN IM TREPPENHAUS



ER BÜHNE

Sie ist
elassene
ächtlich



RICHARD BERNDL-MÜNCHEN — HOTEL UNION IN MÜNCHEN: STRASZENANSICHT

RICHARD BERNDLS NEUBAU DES HOTEL UNION UND DES KATHOLISCHEN KASINO IN MÜNCHEN

Der heutige Architekt findet in den modernen Städten mit ihren vielgestaltig auftretenden Bedürfnissen, Zwecken und Nutzbarmachung aller Dinge genug Aufgaben vor. In München bietet sich dem Gestalter und Schöpfer von Innenarchitektur reichlich Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunst in der Ausgestaltung von Bauten, die der Pflege persönlichen Lebens wie der Repräsentation von Gesellschaften und Vereinen dienen. Gerade solche Bauten zeigen oft einen sehr glücklich ausgeprägten lokalen Charakter von einer anheimelnden gemütlichen Färbung.

Von diesen Gesichtspunkten aus verdient der erst kürzlich vollendete Neubau des Katholischen Kasinos und des Hotels Union in Mün-



RICHARD BERNDL-MÜNCHEN

HOTEL UNION: HOFANSICHT

chen eine eingehendere Betrachtung. Schon seit Jahren trug man sich mit dem Gedanken, das an der Barerstraße gelegene alte Haus abzutragen oder umzubauen. Mehrere unserer ersten Architekten befaßten sich mit dem Projekt, und schließlich wurde die Ausführung Richard Berndl, Professor für Architektur an der Münchener Kunstgewerbeschule, übertragen. Professor Berndl, der bisher meist Villen und andere Privatbauten ausführte und sich hauptsächlich in der Ausgestaltung von Innenräumen bewährt hatte, übernahm zum erstenmal eine so große Aufgabe.

Sie war nicht leicht. Man sieht es dem jetzigen Bau in seiner einladenden, gediegenen Pracht freilich nicht mehr an, aus was für ärmlichen dürftigen Verhältnissen er hervorging. Der Hotelbau an der Straße ist vollständig neu. Neu ist auch der Flügelbau, der Hotel und Kasino miteinander verbindet. Der nach rückwärts gelegene Saalbau ist aus dem früheren Gebäude hervorgegangen.

Beim Neubau des Hotelgebäudes konnte der Architekt nach Maßgabe der geforderten Räumlichkeiten frei disponieren. Das Hotel sollte etwa 50 Zimmer mit 78 Betten, Licht, Bäder und sonstige Bequemlichkeiten erhalten und allen Ansprüchen genügen.

Die Anordnung ergibt sich aus den Darlegungen des Grundrisses.

Ein Vestibül in gediegener solider Ausstattung empfängt den Ankömmling. Es ist so ausgestattet, daß sich der Fremde gleich beim Empfang wohnlich und behaglich fühlt. Für die nächsten Bedürfnisse der Hotelgäste ist mit einem sehr geräumigen lichten Speisezimmer, das mit seiner nach eigenem Verfahren gebeizten Eichenholztäfelung und seiner schönen Stukkodecke einen sehr vornehmen Eindruck macht, Rechnung getragen. Nur durch eine große Schiebetüre vom Speisezimmer getrennt, ist ein in lichtem Rüsternholz getäfelter Raum als Schreibzimmer eingerichtet. Ein anderer Raum, der auf grüne Farben gestimmt ist, dient als Weinrestaurant. Durch Einbauten sind gemütliche Ecken und Winkel geschaffen. Farbige Fenster und originelle Porzellanlüster beleben den Raum, machen ihn auf gut münchnerisch — stimmungsvoll. Das Parterre enthält ferner noch das für den allgemeinen Besuch gedachte große Restaurationslokal mit gediegener Eichenholzausstattung, schönen großen Lüstern und kräftig akzentuiertem farbigen Dekor. Im ersten, zweiten und dritten Stock befinden sich die für den eigentlichen Hotelbetrieb eingerichteten Zimmer, solche mit einfacher Ausstattung, die Möbel von geräuchertem Eichenholz mit Ahorneinlage, und solche mit luxuriöser, komfortabler Einrichtung aus hellem Mahagoniholz. Durch Verwendung von farbigem Dekor, Waschtischausstattung mit bunt glasierten Platten, Vorhängen und guten Bildern erhalten diese Zimmer ein wohnliches Aussehen.

Viel schwieriger als der Bau des Hotels gestaltete sich die Lösung des zweiten Teiles der Aufgabe, die Ausgestaltung des alten Gesellschaftshauses: Katholisches Kasino, wobei der Architekt nach Möglichkeit den Zweck des Hauses zum Ausdruck zu bringen und mit den einfachsten Mitteln künstlerische Wirkungen zu erzielen suchte. Und es ist ihm gelungen, aus dem unscheinbaren alten Hause mit seinen lichtarmen Stuben und Sälen, seinen winkeligen Gängen und Treppen ein prächtiges Gebäude mit übersichtlicher Anordnung, mit schönen Zimmern und weiträumigen Sälen zu schaffen.

Um den großen weiträumigen Saal, der etwa 1200 Personen faßt und als Festsaal und Versammlungsraum dient, zieht sich eine Galerie mit leicht geschwungenen Balkons. Reizend ist der Ausblick auf die kleine Bühne mit dem tiefblauen Vorhang, der von Margarete von Brauchitsch mit Applikationen bestickt wurde. Die Beleuchtungskörper sind im Saale sehr geschickt untergebracht. Man kann von jeder Stelle der Galerie aus auf die Bühne sehen, ohne von dem Lichte geblendet zu werden. Besonders schön ist der Anblick dieses Saales am Abend. In seiner weißen, mit Grün pikant gewürzten Bemalung und seiner Lichtfülle macht er einen glänzenden Eindruck.

Durch eine schalldichte Türe gelangt man von der Galerie aus in einen zweiten kleineren Saal, der sich vorzüglich für Zusammenkünfte gelehrter Männer, für Vorlesungen und Vorträge, sowie auch für Ausstellungen von Kunstwerken eignet. Ein hübscher Erker und ein großer Balkon mit erfrischendem Ausblick ins Grüne machen den Aufenthalt um so angenehmer. Für die Bedürfnisse des Kasinos wurden Beratungszimmer, Bibliothek, Ruhe- und Erholungsräume und ein Billardzimmer eingerichtet. Das Beratungszimmer des Kasinos bietet eine interessante architektonische Gestaltung; der Raum schließt oben mit einem Gewölbe wie bei alten Klosterstuben ab. Auch hier ist die Bemalung wieder in lichten Farben, weiß und grün, gehalten.

Das Bibliothekzimmer ist sehr zweckmäßig eingerichtet: es hat viel Licht und praktische Möbel, einen großen Tisch, bequeme Stühle, Schränke für Zeitschriften und Bücher und würdigen Bilderschmuck: Dürers große Passion in Holzschnitten. Die Bilder für den



RICHARD BERNDL MÜNCHEN

HOTEL UNION EINGANG ZUM HOTEL



RICHARD BERNDL-MÜNCHEN HOTEL UNION: VESTIBÜL (VERTÄFELUNG AUS DUNKLEM RÜSTERNHOLZ)

AUSFÜHRUNG DER HOLZARBEITEN: ERNSTBERGER & CO., MÜNCHEN, DES KAMINS: EDER & GROHMANN, MÜNCHEN



RICHARD BERNDL — FRÜHSTÜCKSZIMMER (DUNKLES EICHENHOLZ)



RICHARD BERNDL — SCHREIBRAUM (HELLES RÜSTERNHOLZ)

MÖBEL AUS DUNKLEM EICHENHOLZ MIT SCHWARZEM LEDERBEZUG • AUSFÜHRUNG: MARGGRAFF & SOHN, MÜNCHEN





R. BERNDL-MÜNCHEN • HOTEL UNION: WEINZIMMER (GRAUGRÜNE VERTÄFELUNG) • RESTAURANT (HELLES EICHENHOLZ) • AUSFÜHR.: SCHREINERMEISTER WEBER, MÜNCHEN
BELEUCHTUNGSKÖRPER AUS DER KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR NYMPHENBURG — BELEUCHTUNGSKÖRPER VON SCHLOSSERMEISTER L. HOFFMANN, MÜNCHEN



RICHARD BERNDL • • KAMIN AUS DEM GESELLSCHAFTSZIMMER • • KACHELN GESCHNITTEN VON MAX DASIO

AUSFÜHRUNG: HAFNERMEISTER JOS. ELLMANN, DER MESSINGGITTER: KUNSTSCHLOSSER WILH. FRITSCH, BEIDE IN MÜNCHEN



RICHARD BERNDL — DAS GESELLSCHAFTSZIMMER
AUSFÜHRUNG IN AMERIKANISCHEM NUSZBAUMHOLZ MIT RÜSTERFÜLLUNGEN: S. RIESEMANN, MÜNCHEN.



PIANINO AUS HELLEM DEUTSCHEN NUSZBAUMHOLZ MIT DUNKELBRAUNEN EINLAGEN
ENTWURF: RICHARD BERNDL; AUSFÜHRUNG: HOFPIANOFORTEFABRIK V. BERDUX, MÜNCHEN



RICHARD BERNDL-MÜNCHEN

AUSFÜHRUNG DER STUCKARBEITEN: MAILE & BLERSCH, MÜNCHEN

HOTEL UNION: THEATERSAAL

RICHARD BERNDL-MÜNCHEN — HOTEL UNION: THEATERSAAL

AUSFÜHRUNG DER STUCKARBEITEN: MAILE & BLERSCH, MÜNCHEN





RICHARD BERNDL • BIBLIOTHEK (HELLES KIRSCHBAUMHOLZ) • AUSFÜHRUNG: SCHREINERMEISTER A. SCHUBERT, MÜNCHEN
GRÜNE WANDBESPANNUNG, DECKE WEISZ, MÖBELBEZÜGE GRAUBLAU, VORHÄNGE GRÜNBLAU



RICHARD BERNDL — KLEINER SAAL

VERTÄFELUNG AUS HELLEM EICHENHOLZ; DECKE WEISZ MIT GRÜNER FASSUNG

Wandschmuck wurden überhaupt mit gutem Geschmack gewählt. Künstlersteinzeichnungen wechseln mit Holzschnitten, japanischen Blättern, alten englischen und französischen farbigen Kupfern.

Der am reichsten ausgestattete Raum ist das Gesellschaftszimmer, das im Hause repräsentieren soll: kostbare Materialien, dunkelpoliertes amerikanisches Nußbaumholz mit Rüsternfüllungen an den Wänden, ein mächtiger, bis an die Decke reichender Kamin und ein flacher Erker mit eingebauten Sofas aus Eichenholz mit schwarzem Lederbezug. Ein wirkliches Schmuckstück unter den Möbeln ist ein Pianino von Berdux; das Gehäuse ist aus verschiedenen kostbaren Holzarten hergestellt und mit Intarsien verziert. Prächtig im dekorativen Sinne wirken die in Messing gestanzten und ziselierten Ventilationsgitter über den Türen. Das Motiv, Sonnenblumen, Blüten und Blätter, wirkt wie Goldstickerei auf schwarzem Grund. Der ganze Raum mit seinen reichen, satten, tiefen Farben erweckt eine ähnliche Stimmung wie die Prunkräume in alten vornehmen Häusern. Der Architekt hat es verstanden, allen diesen Räumen bei aller Besonderheit in der Ausgestaltung und Ausstattung des Einzelnen ein einheitliches Gepräge zu geben. Das ergab sich ganz natürlich, da er alles selbst entworfen, gezeichnet, angeordnet und in der Ausführung überwacht hat. Er erweist sich so als ein kenntnisreicher Fachmann, der in allen Techniken bewandert ist und sich in jedem Handwerk auskennt. Er kennt jedes Dings Gestalt, jedes Material und seine Wirkung und weiß es einzurichten, daß es an der rechten Stelle zur rechten Wirkung kommt.

Die Architektur ist ja an sich schon eine Versammlungsstätte jeder Art von Kunst und Handwerk. Das Münchener Kunsthandwerk hat an der Ausstattung dieser Innenräume hervorragenden Anteil. Wir nennen die Firmen: Maile & Blersch, die die Stukkaturen, Riesemann, Margraff, Weber, Böhmler, Schubert & Schmidt, die die Schreinerarbeiten, Fritsch, Steiniken & Lohr, Harrach & Sohn, Hoffmann, Rockenstein, die die Metallarbeiten und Ellmann, der die Hafnerarbeiten ausführte.

ALEXANDER HEILMEYER



GERTRUD LORENZ-DRESDEN — KISSEN UND DECKE MIT MASCHINENSTICKEREI

KLEINE MITTEILUNGEN

DRESDEN — Die bedeutenden Umwälzungen, die das innere Stadtbild von Chemnitz, der drittgrößten, industriereichen Stadt Sachsens, jetzt durchmacht, haben auch die Aufmerksamkeit der künstlerischen Kreise Dresdens auf sich gezogen. Es handelt sich dort darum, den durch Abbruch älterer Häuser freigewordenen Platz am Markt, hinter dem Chor der stattlichen Jakobskirche, mit einem neuen Rathaus im Anschluß an das hübsche alte Renaissance-Rathaus zu bebauen. Die Pläne des Stadtbaurates MÖBIUS gaben nicht nur künstlerisch, sondern vor allem ihrer Grundrißlösung nach zu so schwerwiegenden Bedenken Anlaß, daß eine neue, glücklichere Planung, die Baurat JULIUS GRÄBNER-Dresden veröffentlichte, sowohl bei den Sachverständigen wie auch bei der Chemnitzer Bevölkerung großen Erfolg hatte. GRÄBNER ermöglichte durch seinen Plan einen Durchblick auf den schönen gotischen Chor, von der Hauptverkehrsader, der Friedrich-August-Straße, aus, schloß den Platz vor dem alten Rathaus enger ein, indem er die neue Front gegen die alte umbrach, und schuf einen zweiten, klar gegliederten Platz an der Nordostseite der Kirche. Trotz solcher beachtlichen Vorzüge konnte sich die Chemnitzer Stadtverwaltung nicht zu einer Revision der stadtbaurätlichen Pläne entschließen. Damit ist wiederum über das Schicksal eines reizvollen architektonischen Bildes in einer, an derartigen Erscheinungen wahrhaftig nicht reichen Stadt, das Urteil gesprochen, das spätere Jahrhunderte sicherlich nicht unterschreiben werden. Nachdem schon bei der Bebauung des Schillerplatzes mit der schlimmen Petrikirche, bei der ganz unmöglichen Anordnung der patriotischen Denkmäler auf dem Markt genug gesündigt worden ist, während man den Neubauten von Theater und Museum schon um ihrer Lage willen nur mit schwerer Sorge entgegensehen kann, wird jetzt wieder ein bedeutendes Bauobjekt ohne Not in falsche Hände gegeben. Und wenn den Beteiligten die Reue wirklich einmal kommen sollte — ein Wiedergutmachen ist bei solchen Verfehlungen ja unmöglich. H.

KOPENHAGEN — Im hiesigen Kunstverein wurde kürzlich eine Ausstellung dekorativer Arbeiten eines Künstlers eröffnet, der stets seine eigenen Wege ging und dadurch wirklich auch etwas Neues geschaffen hat. THORVALD BINDESBÖLL, der Sohn des Erbauers des bekannten Thorvaldsen-Museums in Kopenhagen, ein Gebäude, welches s. Zt. vom Schema der



GERTRUD LORENZ-DRESDEN KISSEN UND DECKE MIT MASCHINENSTICKEREI

damaligen Kopenhagener Architektur stark abwich, ist wie sein Vater von Beruf Architekt. Sein größtes und bedeutendstes Schaffen — einige und nicht immer sehr gelungene Gebäude ausgenommen — liegt aber auf dem kunstgewerblichen Gebiete. Möbel, Keramik, gestickte und gewebte Sachen, Bucheinbände, Metallarbeiten in Silber und Erz, Exlibris — alles hat er gezeichnet und in derselben derben Manier und mit denselben geschnörkelten Ornamenten, die ihm eigen sind, ja, man kann sagen, deren Erfinder er ist. Viele abfällige Urteile sind im Laufe der Jahre über die dekorativen »Schnörkeleien« BINDESBÖLLS gefällt und nicht immer mit Unrecht. Er kennt sozusagen die gerade Linie nicht, seine Ornamente sind immer Varianten desselben dick gewundenen Motivs. Auch läßt sich gegen seine Arbeiten einwenden, daß sie die Rücksicht auf die Verschiedenartigkeit des Materials vermissen lassen. Aber die Uebersicht über sein vieljähriges Schaffen, wie sie die genannte Ausstellung bot, zeigt dennoch, daß der Künstler viel frischen Schöpfergeist und Eigenart in das dänische Kunstgewerbe getragen hat. Am besten und eigenartigsten ist BINDESBÖLL wohl in seinen Metallarbeiten, und interessant ist's, daß er hier gewissermaßen Schule gemacht hat. Wenigstens besteht ein gewisser Zusammenhang zwischen ihm und den bekannten Metallarbeiten eines MOGENS BALLIN und SIEGFRID WAGNER, welche doch beide einer jüngeren Generation als BINDESBÖLL angehören. A. B.

POSEN — Das Kaiser-Friedrich-Museum in Posen, dessen feinsinniger Leiter, Professor KAEMMERER, bestrebt ist, künstlerische Kultur in den Ostmarken zu verbreiten und zu befestigen, veranstaltete vom 5. Dezember 1907 bis 5. Januar 1908 eine interessante Ausstellung der Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft, deren reichhaltige Abbildungen einen guten Einblick in den gegenwärtigen Stand der internationalen Gartenstadtbewegung gewährten. Naturgemäß standen die Abbildungen englischer Gartenstädte, was Umfang und Güte anbetrifft, im Vordergrund, aber auch das, was in Deutschland inzwischen geschaffen worden oder im Werden begriffen ist, darf sich schon sehen lassen. Die bereits stark besiedelte Gartenstadt Buchschlag zwischen Frankfurt a. M. und Darmstadt, eine Schöpfung Professor PÜTZERS, die Karlsruher Gartenstadt, die Professor MAX LÄUGER, Professor HERMANN BILLING und Professor STÜRZENACKER bauen werden, die Eigenhaussiedlung Solatsch-Posen, deren Bebauungsplan Geheimrat STÜBBEN lieferte, während noch von PATRIZ HUBER und seinem Bruder ANTON HUBER eine Anzahl Hausentwürfe stammen. Hier hat der preußische Staat zum ersten Male bei einem solchen Unternehmen





MAX HEIDRICH • HERRENZIMMER-MÖBEL AUSFÜHRUNG: BERNARD STADLER-PADERBORN

im weitesten Umfange seine Mitwirkung gewährt. Das Gelände wird den Bauherren sowohl im Wege des Erbbaurechtes als auch zum Eigentum überwiesen werden. Vor allem aber muß die nun gesicherte Gartenstadt der Dresdner Werkstätten, Hellerau bei Dresden, genannt werden, deren künstlerische Schöpfer die genialen Architekten Professor THEODOR FISCHER und Professor RICHARD RIEMERSCHMID sind. In Verbindung mit der Ausstellung hielt HANS KAMPFFMEYER aus Karlsruhe, der Generalsekretär der Deutschen Gartenstadtgesellschaft, am 12. Dezember in Posen einen interessanten Vortrag über die Gartenstadtbewegung in wirtschaftlicher, hygienischer, sozialer und künstlerisch-kultureller Hinsicht. An einem guten und umfangreichen Lichtbildermaterial zeigte der Vortragende, wie man bei einigem guten Willen und dem nötigen anständigen Gefühl einfach, gediegen, schön und dennoch billig bauen kann. In einem nach dem Vortrag von der Deutschen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft in Posen veranstalteten Zusammensein kam eine längere Diskussion zustande, aus der leider hervorging, daß man in gewissen Kreisen doch noch ein recht geringes Verständnis dem hohen wirtschaftlichen und kulturellen Wert der Gartenstadt entgegenbringt. W.





MAX HEIDRICH • SPEISEZIMMER UND SOFAECKE EINES EMPFANGSZIMMERS • AUSF.: BERNARD STADLER, PADERBORN

WERKSTATT-MÖBEL

Die Abbildungen auf diesen Seiten sind den Räumen entnommen, mit denen sich die Werkstätten von BERNARD STADLER-Paderborn an der vorjährigen Ausstellung in der Kölner »Flora« beteiligt hatten, und die eine aus vier Zimmern bestehende Wohnung zum Preise von 3000 M. bildeten. Dabei sind alle diese Möbel aber in Aufbau und Ausführung so gediegen und untadelig gearbeitet, daß sie sich stolz neben allem zeigen können, was an neuzeitlichen Einrichtungen dieser Preislage bisher geschaffen wurde. Sie sind erfreulich reife Früchte der gemeinsamen Arbeit STADLERS und seines Mitarbeiters MAX HEIDRICH, ganz den Bedürfnissen und Ansprüchen eines bürgerlichen Heims angemessen, freundliche und bequeme Diener, die mit Behaglichkeit umgeben, ohne aufdringlich zur Beachtung herauszufordern. Der Schreibtisch leistet mit seinen glatten, fein geschmückten Flächen, den wohlbedachten Rundungen und praktischen Schiebebrettern alles, was man billig von ihm verlangen kann. Das Büchergestell wird in seiner Vereinigung von Mappenbehälter, verschließbarem Schränkchen und offenen Regalen allen Anforderungen an eine umfangreiche und vielbenutzte Bücherei gerecht. Der bequeme Lehnstuhl in der Nische des Speisezimmers ist eine Sitzgelegenheit, die dem Wunsch nach behaglichem Sichgehenlassen und träumerischem Ausruhen entgegenkommt, und so ist alles nicht prätentiös künstlerisch oder originell, aber bis ins kleinste handwerklich durchdacht und gut. D.





ENTWURF: E. DREWES-KOFOED UND E. HEGERMANN-LINDENCRONE • • AUSFÜHRUNG: BING & GRÖNDAHL

NEUE PORZELLANE VON BING & GRÖNDAHL IN KOPENHAGEN

Das Jahr 1888 und die damalige Kopenhagener Ausstellung waren für die dänische Porzellanfabrikation sehr bedeutungsvoll. Die Königliche Porzellanfabrik zu Kopenhagen zeigte damals zum ersten Male unter dem Einflusse des Japanismus ihre Durchbruch-Arbeiten und die Verwendung von Unterglasurfarben, welche ihr seitdem ihren Weltruf geschaffen haben. Die zweite dänische Porzellanfabrik, Bing & Gröndahl, folgte dem gegebenen Beispiel und hat sich dadurch ebenfalls ihre weltbekannte Stellung erworben.

Was die Fabriken auf dem genannten Gebiete und mit dem Beistande hervorragender Künstler leisten, dürfte jetzt allgemein bekannt sein und wurde für die keramische Arbeit in zwei Weltteilen bahnbrechend. Mehr und mehr haben die Fabriken sowohl ihre Technik wie ihre künstlerischen Kräfte ausgebildet und dadurch den Platz behauptet, den sie sich in der keramischen Produktion der Neuzeit eroberten. Aber die verflossenen 20 Jahren wurden nicht nur dazu benutzt, auf den eingeschlagenen Bahnen weiter zu wandeln, sondern man war auch stetig bemüht, von den angebahnten Pfaden aus neue Punkte zu erreichen, wo neue Schönheitswirkungen und frische Eindrücke erzielt werden konnten. Das ist mehrmals gelungen, und jetzt wieder haben Bing & Gröndahl auf der vorjährigen Ausstellung in Mannheim die Aufmerksamkeit auf ihre Erzeugnisse durch eine neue Technik zu lenken gewußt, die neue Schönheitswirkungen schafft. Wir geben hier einige Proben von dieser neuen Arbeitsweise wieder.



INGEBORG PLOCKROSS • IM KINDERGARTEN

Bing & Gröndahls Fabrik sieht jetzt auf eine schon stattliche Reihe von Lebensjahren zurück. Als sie im Jahre 1903 ihr fünfzigjähriges Bestehen durch die Herausgabe einer historischen Festschrift und durch eine retrospektive Ausstellung im Kopenhagener Gewerbemuseum feierte, haben wir ausführlich über ihren Lebenslauf und ihre Arbeiten gesprochen (Oktoberheft 1903). Aber schon damals hatte die Fabrik eine neue Epoche angefangen. Neben den bisher so stark betonten dekorativen und koloristischen Wirkungen sollten jetzt auch die plastischen und skulpturalen Eigenschaften des Materials zur Geltung gebracht werden, und auch von diesen teils durchbrochenen, teils reliefartigen Ar-



ENTWURF: E. DREWES-KOFOED AUSFÜHRUNG: BING & GRÖNDAHL

beiten, welche schon damals so große und so berechtigte Aufmerksamkeit erregten, haben wir im vorigen Jahre einige Proben vorgeführt.

Auf der Mannheimer Ausstellung wird nun der aufmerksame Beobachter neben den verschiedenen hier genannten Arbeiten und neben den eigentümlichen und schönen, rein figuralen Dastellungen auch solche von neuer eigenartiger Wirkung bemerkt haben. Man hat von diesen Arbeiten gesagt, daß, obschon WILLUMSEN die Fabrik verlassen hat, sie doch zeigen, daß seine energischen Versuche, neue Wege zu finden und die Dekoration des Porzellanes zu bereichern und zu erneuern, sich auf seine Nachfolger vererbt hat. Das mag richtig sein, insofern diese Arbeiten Ergebnisse einer neuen oder vielleicht mehr vervollkommneten Technik sind. Aber sie knüpfen nicht an WILLUMSENS sozusagen monumentale Bestrebungen an; sie sind weit eher als eine Fortsetzung und glückliche Erweiterung der ersten Epoche feiner, stimmungsvoller Arbeiten anzusehen.

Diese neuen Arbeiten verdanken ihre Wirkungen zum Teil der Verwendung von Gold oder Silber, zum Teil auch neuen Farben: einem zarten Grün und Lila und einem warmen Grau. Das Gold wird meist als feine Linie verwendet, welche die in den genannten Farben ausgeführte Dekoration aufs Feinste einrahmt. Aber auch eine tiefblaue Farbe vermag die Fabrik jetzt in verschiedenen Schattierungen herzustellen, und in solchem Fall wird das Metall nicht nur zur Umrahmung verwendet, es tritt vielmehr auch als selbständiges Schmuckmittel von starker Wirkung auf. Die Farben sind natürlich wie gewöhnlich Unterglasurfarben, während das Metall oben auf der Glasur durch ein Verfahren angebracht wird, das viel künstlerischen Geschmack und auch eine äußerst sorgfältige und kostspielige Ausführung verlangt. Silber läßt sich ebensogut wie Gold dazu verwenden, und die Metallornamente können entweder matt hervortreten, oder man verleiht ihnen durch Polieren einen stärkeren Glanz.

Schon früher haben dänische Goldschmiede durch Belegen mit Gold- oder Silberornamenten dänische Porzellan-Arbeiten eingefaßt. Jetzt wird aber das Gold oder Silber sozusagen zum Mitgliede der Farbengebung; sie treten in direkte Beziehung zu den übrigen Farben, und dadurch werden neue, feine und schöne Wirkungen des Materials hervorgebracht.

A. BAUER



INGEBORG PLOCKROSS • IM KINDERGARTEN



E. DREWES-KOFOED (SILBER-AUFLAGE) • F. A. HALLIN (PAPPELN) • E. DREWES-KOFOED (AURIKELN)



E. HEGERMANN-LINDENCRONE — DURCHBROCHENE VASEN (CAPRIFOLIEN UND NARZISSEN)

AUSFÜHRUNG: BING & GRÖNDAHLS PORZELLANMANUFAKTUR A.-G., KOPENHAGEN

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Druck und Verlag von F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86.



PAUL SCHULTZE-NAUMBURG — WOHNHAUS DR. GRILL IN SEBNITZ

PAUL SCHULTZE-NAUMBURGS BAUTEN

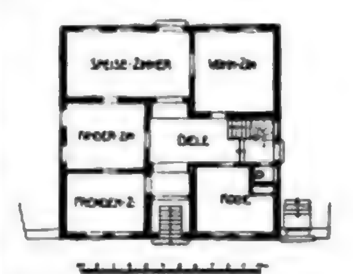
Von DR. WILHELM BODE-Weimar

Einen besonderen Auftrag an ihr Volk glauben viele zu haben. Einige wenige werden von ihren Landsleuten als Zeitmissionare und Weltverbesserer auch wirklich anerkannt, anfangs zumeist mit Spott und Widerstreben, allmählich bereitwilliger und allgemeiner, bis sie schließlich wie öffentliche Beamte, ja wie Institutionen angesehen werden. Man wendet sich dann an sie, um ihre Hilfe gegen alte Uebelstände oder neue Gefahren zu gewinnen, um von ihnen Rat oder Auskunft zu erhalten, und man zürnt ihnen sogar, wenn sie bei solchem Anruf versagen. Man verbindet mit ihrem Personennamen einen Sachbegriff, denkt dabei ohne weiteres an das Ziel, zu dem sie führen möchten, oder an die Forderung, die sie an ihre Landsleute stellen; der Name DAMASCHKE z. B. bringt den Begriff Bodenreform mit sich, der Name SOHNREY läßt an allerlei ländliche Wohlfahrtspflege denken. Leider prüfen nur wenige genau, was diese Männer wirklich lehren. Die Menge ist bequem, und daher begnügen sich die meisten damit, solche bemerkbar werdende Mitbürger in ein Schubladenfach ihrer Begriffskommode einzuordnen; jeder neue Mann bekommt eine Etikette, und was man sich bei dem Etikettewort vorstellt, das ist der Mann, oder das hat er zu sein.

SCHULTZE-NAUMBURG, der ja sicherlich zu diesen anerkannten Beamten der deutschen Geistes-Republik gehört, trägt zwei Etiketten: „Heimatschutz“ und „Biedermeierstil“. Ueber die erste dürfte er sich nicht beklagen, denn er braucht selber das Wort häufig und leitet den Bund für Heimatschutz. Mir erscheint das Wort zu groß für das wenige, was die Heimatschutzvereine wollen, und zu klein für SCHULTZE-NAUMBURGS kritische und agitatorische Tätigkeit. Ich würde bei dem Worte Heimatschutz zunächst an ein Bestreben denken, das uns aus Halbnomaden, Mietern, Logierern, Versetzten und Umzugsgewärtigen wieder zu Menschen machen möchte, die eine feste Stätte haben, und das die Aecker und Werkstätten in alten deutschen Provinzen gegen die hereindringenden Arbeiter anderer Völker, die sie langsam erobern, verteidigen möchte. Dagegen würde ich SCHULTZE-NAUMBURGS öffentliches Wirken, wie er es durch Bücher, Aufsätze und Vorträge betreibt, unter die summarische Benennung „Kampf gegen Verunstaltung“ bringen. Denn seine gesamte Arbeit bezieht sich auf die Gestalt der Dinge; sie ist ein beständiges Bemühen für die Form gegen die Unform, für das natürliche Gesicht gegen die Fratze oder Maske. Jedes Ding hat eine von inneren Gesetzen bestimmte äußere Erscheinung, und es ist Sünde und Verlust, wenn diese natürliche und gesetzliche Gestalt von Menschen entstellt oder zerstört wird. Dies Vergehen geschieht dann, wenn die Menschen aufhören, naiv und



PFARRHAUS HILSBACH (BADEN)



harmonisch in einer vertrauten Umgebung wohlbekannten Geschäften nachzugehen, wenn Unfähige, mit der gestellten Aufgabe Unverwachsene, zu wichtigen Entscheidungen und Gestaltungen berufen werden, wie das in Beamtenstaaten und politisch regierten Gemeinwesen häufig der Fall ist, oder wenn Eigennutz, Habsucht, Eitelkeit, Prahlerei in uns überwiegen, oder wenn beginnende Geisteskrankheit sich noch in Schöpfungen ausspricht, oder wenn übersättigte und verbildete Leute nach neuen Nervenreizen ausgehen und sich von talentvollen Künstlern bedienen lassen, die selber durch eine übermäßige Beschäftigung mit der Kunst immer stärkerer und fremdartiger Reizungen bedürftig geworden sind. In jedem solchen Falle möchte SCHULTZE-NAUMBURG die natürliche und gesetzmäßige Gestalt verteidigen und wiederherstellen.

Um welche Dinge handelt es sich? Um alles Sichtbare beinahe: um Berge und Täler, Dörfer und Städte, Flüsse und Seen, Wälder und Gärten, Straßen und Plätze, um Gebäude, Möbel, Geräte aller Art, um Kleider und Schuhe. Es ist vielen bekannt, daß SCHULTZE-NAUMBURG ein paar Jahre gegen den Geschmack der Schneiderinnen und Modedamen, gegen die Interessen der Schnürbrustfabrikanten und auch gegen die Fußverkümmerer und Zehenquetscher einen fröhlichen Feldzug geführt hat. Manche Frau ist von ihm bewogen worden, ihrem Leibe Raum und Kraft zu gönnen. Seine andauerndste Arbeit hat unser Künstler jedoch dem Landschafts-, Dorf- und Städtebild, den Gebäuden aller Art zugewandt. In fünf starken Büchern, die er als „Kulturarbeiten“ zusammenfaßt, bespricht und illustriert er Hausbau, Gärten, Dörfer und Kolonien, Städtebau und Kleinbürgerhäuser, und hundert viel gelesene Aufsätze hat er über dieselben Gegenstände in Zeitschriften veröffentlicht.

Alle seine Kritik war und ist stets positiv. Er kämpft nicht aus Lust am Kampfe oder um seine Geschicklichkeit, seinen Witz, sein Besserwissen zu zeigen; es ist ihm immer nur um die Sache zu tun. Er hat zwar tausend Bauwerke an den Pranger gestellt, aber er hat nicht den Namen des Sünders oder auch nur den Ortsnamen hinzugeschrieben. Er ist nie darauf ausgegangen, einen Mitmenschen öffentlich bloßzustellen. Er hat sich immer darauf besonnen, daß den einzelnen ästhetischen Verirrungen eine allgemeine Schuld zugrunde liegt. Eine Zeitlang hat er vielleicht zu sehr auf die Baugewerkschulen gescholten, jetzt wird er zugeben, daß auch ihre Leiter und Lehrer zu ihren Irrtümern nicht ganz selbständig und unabhängig gelangten, und daß sie seit Jahren bereit sind, an der Besserung mitzuarbeiten. Es ist bemerkenswert, wie wenig Gegenhiebe gegen diesen unermüdlichen Kritiker SCHULTZE-NAUMBURG geschehen; in eine längliche oder heftige Polemik ist er überhaupt nie verwickelt worden. Er wäre freilich auch zu klug, um seine Kraft, die hundert besseren Aufgaben zugedacht ist, an Streitereien hinzugeben.

Positiv war seine Kritik auch dadurch, daß er nie das Schlechte rügte, ohne zugleich das Bessere zu zeigen. Er stellte stets die Gestalt neben die Ungestalt. Niemand hat vor ihm so sehr wie er das photographische Bild zu einem Bestandteil von kritischen Aufsätzen gemacht. Dadurch gab er für seine Anklagen und Rügen immer zugleich ein Beweismaterial, gegen dessen Richtigkeit sich nicht aufkommen ließ; er war aber, wie gesagt, auch

stets bemüht, das natürliche Gebilde neben dem Verbildeten zu zeigen, so daß sich beide gegenseitig vor unsern Augen erklären und beleuchten. „Beispiel" und „Gegenbeispiel" nannte er seine Bilderpaare; mancher hat ihm diese anschauliche und wahrhaftige Lehrart nachgemacht, und das war ein erfreulicher Fortschritt im öffentlichen freien Unterricht.

Ihr Urheber hatte durch diese vortreffliche Lehrart nicht nur manchen Erfolg, sondern auch einen andauernden Verdruß. Er kam durch sie zu seiner zweiten Etikette: „Biedermeierstil". Sein Kampf ist ja gegen heutige oder jüngst vergangene Irtümer gerichtet; wollte er nun photographisch zeigen, daß die Landschaft, die Straße, der Platz früher besser aussah, so mußte er den älteren Zustand rühmen. Und ebenso mußte er den heutigen Gebäuden ältere Bauten, am besten aus der nächsten Nachbarschaft, zur Seite stellen und andeuten, daß wir Heutigen in all unserer Herrlichkeit uns vor unsern Großvätern und Urgroßvätern zu schämen zuweilen Ursache haben. So erschien er denen, die nicht genau zusehen — und das ist die Mehrheit — als ein Lobredner der Vergangenheit, als ein Gegner des lebendigen modernen Lebens, als ein reaktionärer Romantiker, der Schillers Satze „der Lebende hat recht" die Meinung entgegenstellen möchte, daß der tote Großvater und die längst selige Großtante recht gehabt haben. Wir nennen die Zeit dieser Großväter und Großtanten, wenn wir an ihre Kleidung, ihre Stuben, Häuser und Gärten denken, die Biedermeierzeit; so entstand also der Eindruck: SCHULTZE-NAUMBURG wolle den Biedermeierstil wieder einführen.

Nun hat er, was gerade von ihm nicht ganz vorsichtig war, öfters ausgesprochen, welcher ganz besondere Wert jener Bild und Bauweise unserer Großväter und Urgroßväter zukommt. Wir begehen allemal eine Schlechtigkeit, wenn wir diese Formensprache als „Biedermeierstil" bezeichnen; mit demselben Recht könnten wir unsere Tagesschriftsteller beständig „Wippchen" oder „Schmocke" nennen. Der gerechte Name für das, was gemeint wird, wäre: der „bürgerliche Stil", denn er entstand im Gegensatz zum Stil der Fürstenschlösser und reichsten Adelssitze. Er war die Ausdrucksweise der neuen sozialen Schicht, die damals für die bildende Kunst Sinn und Mittel bekam, des neuen Bürgerstandes, der sich zu gleicher Zeit in zähem Kampfe eine Mitverwaltung im Staate errang, der auch in Wissenschaften und Künsten so viel Neues und Bleibendes schuf, daß wir Heutigen Mühe haben werden, sie zu übertreffen. Von diesen „Biedermeiern" stammen die meisten von uns, die wir uns heute um ästhetische Dinge kümmern, leiblich ab. Wir haben große Stücke unserer Kultur von ihnen, sogar auch die ersten, schwersten Anfänge der Technik, auf deren Leistungen manche jetzt so stolz sind; wir leben in einem bürgerlichen Rechtsstaat, den sie den Fürsten und Herren abgekämpft haben. Warum sollte denn dieser erste, echt bürgerliche Stil von uns ein mitleidiges Lächeln oder gar Spott verdienen? Im Gegenteil muß er historisch der Ausgangspunkt für den größten Teil unserer heutigen Architektur und Gewerbekunst sein, denn er bezieht sich seinem Ursprung nach auf die Wohnzimmer, Möbel, Häuser und Gärten von Bürgern, und darauf beziehen sich doch auch drei Viertel aller Aufgaben, die unsern jetzigen Künstlern gestellt werden. Wer diesen Stil auch für Fürstenschlösser, Parlamentsgebäude und Kathedralen empfehlen wollte, beginge in der Tat eine Biedermeierei; wer aber in bürgerlichen Stadt- und Landhäusern jeden Anklang an



ENTWURF ZUM WOHNHAUS DR. LEHMANN IN GUBEN



MITTELBAU AM HAUSE VON MENDELSSOHN-BARTHOLDY IN POTSDAM

diesen Stil zu vermeiden sich bemüht, versucht eine Widernatürlichkeit.

Vor jeder übermäßigen Liebe zu altväterischer Formensprache ist nun gerade SCHULTZE-NAUMBURG innerlich beschützt. Er hat allerdings die Eindrücke, die er in der Kindheit von schönen Stücken seiner häuslichen Umgebung empfing, in freundlicher Erinnerung, hat also ein Pietätsverhältnis zur altmodischen Bürgerkunst, wie er auch eine Kindesliebe zu seiner schönen Heimat an der Saale hat; er ist nicht vaterlandslos und wurzellocker und möchte sich auch nicht als ein elternloser Von-Vorn-Anfänger gebärden. Er weiß aus der Kulturgeschichte, wie viel Großes, Starkes und Schönes zur Zeit Goethes und Beethovens in deutschen Landen Blüten und Knospen trieb, und er genießt die Werke dieses Zeitalters gern. Aber er ist zugleich ein ehrlicher Liebhaber der Gegenwart und läßt keine „moderne Errungenschaft" ungenossen und unbenützt. Er schlägt sich in frischester Kraft mit den Aufgaben des Tages herum, und ihm ist dabei wohl wie dem Fisch im Wasser. Keine freundliche Erinnerung an einen guten Großoheim reizt ihn, heute noch wie dieser mit dem Gänsekiel zu schreiben, ja selbst eine Stahlfeder ist in seiner Arbeitsstube schon nicht mehr zu finden. Er würde in keiner Wohnung auf Fernsprecher, Haustelephon und elektrisches Licht verzichten; ein paar Automobile hat er schon wieder durch Wagen allerneuester Konstruktion ersetzt, und sicherlich wird er zu den ersten Künstlern gehören, die ihre Reisen im eigenen Luftschiff besorgen. Es wird sich bei ihm auch lohnen, da er jetzt jeden zweiten Tag der Eisenbahn tributpflichtig ist. Er sucht also das Beste vom Alten und Neuen in seinem Leben und Wirken zu vereinigen und möchte weder auf das Automobil, noch auf das Reitpferd verzichten. Zu biedermeierischer Gesinnung neigt er auch insofern nicht, als es ihm nicht gegeben ist, in knappen Verhältnissen, in drei Mansardenstübchen bei dünnem Kaffee an der eigenen Zufriedenheit sein Vergnügen zu haben; er würde nach seinen Liebhabereien viel eher zum Herrn eines ländlichen Schlosses passen, und der Barockstil stimmt mit seinem Charakter besser überein als die kleinbürger-

liche Ausdrucks und Umgangsweise der Großväterzeit.

Noch haben wir von SCHULTZE-NAUMBURGS eigenen Bauten nicht gesprochen, und dennoch ist schon vieles darüber gesagt. Sein Charakter und seine Stellung zu Gegenwart und Vergangenheit wird ja auch in seinen Bauten zum Ausdruck kommen.

Schon mit 18 Jahren fühlte er sich zum Baumeister berufen. Obwohl er vom Vater zum Maler bestimmt war, belegte er die Vorlesungen für angehende Architekten. Aber diese Vorlesungen entsprachen, wie natürlich war, dem damaligen übeln Stande der Architektur, der Jüngling fühlte sich angekältet oder abgestoßen. In der Malerei boten sich freiere und freudigere Aussichten. So wurde er Landschaftsmaler und Lehrer der Malerei. Der Erfolg blieb nicht aus, von seinen Bildern blieb kaum eins im Hause. Und dennoch paßte er nicht zum Maler. Er ist zu lebendig, zu männlich, zu tatenfroh, um viele Stunden, viele Tage hinter der Staffelei zu stehen und schließlich doch nur einen Traum oder nur einen Widerschein der Wirklichkeit auf ein Viereck zu bringen, das ihm dann ein Liebhaber abkauft. Es drängt ihn, das Malenswerte selbst in die Wirklichkeit, vor aller Welt Augen, hinzustellen. So beschäftigte er sich bald mit Zimmereinrichtungen, Möbelgestaltung, Gartenanlagen, Häuserbau und beteiligte sich an den ersten kunstgewerblichen Ausstellungen. Nicht wenige Maler machten ja zu gleicher Zeit den gleichen Fortschritt zur angewandten Kunst, wenige jedoch taten es mit derselben Energie und demselben Erfolge. Schon jetzt ist die Liste von SCHULTZE-NAUMBURGS ausgeführten Bauten nicht mehr kurz. An Schlössern baute er: Altenhof bei Eckernförde, Gomba bei Preßburg, Peseckendorf bei Oschersleben, Hackhausen bei Düsseldorf, Freudenberg bei Wiesbaden, Katzdangen in Kurland, Neudeck bei Dobrilugk, Ruczcewo bei Hohensalza. Ferner Vorstadtvillen und Landhäuser zu Potsdam, Westend, Lichterfelde, Wernigerode, Goslar, Weimar, Schmalkalden, Sebnitz, Reichenau, Markneukirchen, Brandenburg, Guben, Landsberg an der Warthe, Swinemünde, Schubin, Schopfheim usw. An kleinen Wohnhäusern wären nur drei Beamtenhäuser in Luxemburg und ein Obergärtnerhaus in Godesberg zu nennen, und unter „Verschiedenes" kämen eine Schule in Oberschlesien, ein Pfarrhaus in Baden, ein Sanatorium in Kissingen und ein studentisches Verbindungshaus in Würzburg. Diese Liste



PAUL SCHULTZE-NAUMBURG — WOHNHAUS HALVERSCHEID IN GEVELSBERG





PAUL SCHULTZE-NAUMBURG WOHNHAUS DR. HESSE IN SEBNITZ I. S.

zeigt zugleich SCHULTZE-NAUMBURGS besondere Neigung und Begabung; sie geht durchaus auf das W o h n haus, genauer auf das Wohnhaus im Garten oder am Garten, und noch genauer auf das Gartenschloß oder die Gartenvilla des wohlhabenden Mannes. Diese besondere Neigung und Aufgabe, und nicht etwa das ästhetische Glaubensbekenntnis, unterscheidet seine Formensprache von derjenigen anderer großer Baumeister der Gegenwart. Von den Bauten MESSELS und THEODOR FISCHERS haben wir ganz andere Eindrücke, als von denen SCHULTZE-NAUMBURGS, weil sie auf ganz andere Zwecke gerichtet waren; der Stil aber ist im Grunde derselbe: der Sach- oder Aufgabenstil. Ein Landhaus von MESSEL wird von einem Landhause SCHULTZES sich nicht wesentlich unterscheiden.

Was nach meiner Meinung an SCHULTZE-NAUMBURG am höchsten zu schätzen ist, habe ich nun berührt: sein bewußter Verzicht auf jeden eigenen Stil, auf jedes Markieren seines Individuums. Kein Mensch kann ganz unpersönlich, rein sachlich-gleichgültig arbeiten, und wir haben uns daher die Freiheit genommen, von SCHULTZE-NAUMBURGS Privatleben und Charakter öffentlich zu reden. Auch leistet jedermann der Welt und sich selber einen guten Dienst, wenn er sein Werk nach seinen besondern Eigenschaften auswählt und einschränkt; wir tun aber weder der Welt, noch uns selber ein Gutes an, wenn wir unser Individuelles andern Individuen als etwas Herrliches und Herrschaftswürdiges aufzudrängen suchen. Jeder mag sich, wenn er in seiner Stube in den Spiegel guckt, für einen hübschen Kerl halten, aber jeder sollte auch wissen, daß nur ganz wenige Menschen wegen ihrer Individualität von andern geschätzt werden, wenn auch oft ein Individuelles uns eine Zeitlang reizen und im Publikum Aufsehen erregen mag. Ihren dauernden Ruhm haben selbst solche Persönlichkeiten wie Goethe, Shakespeare und Bach nicht, weil sie besondere Menschen waren, die besondere Dinge machten, sondern weil sie die Dinge so machten, wie sie sein müssen, und wie sie den Menschen dienlich sind. Sie schufen gesetzlich, nicht willkürlich, sie schufen im Sach- oder Aufgabenstil. Die wahren Genies strebten nie nach Originalität, da sie ein Höheres, das Gottgewollte, erblickten oder ahnten; sie vermieden nie die alten Formen oder alten Stoffe, sondern schätzten sie im Gegenteil als die natürlichen, geprüften, bewährten. Goethe lehrt die Lossagung vom Persönlichen, Eigenwilligen, Originellen an mancher Stelle; er hat sie auch für die Architektur ganz besonders als das



PAUL SCHULTZE-NAUMBURG, SAALECK

HAUS ERNST VON WILDENBRUCH IN WEIMAR: VORDERSEITE



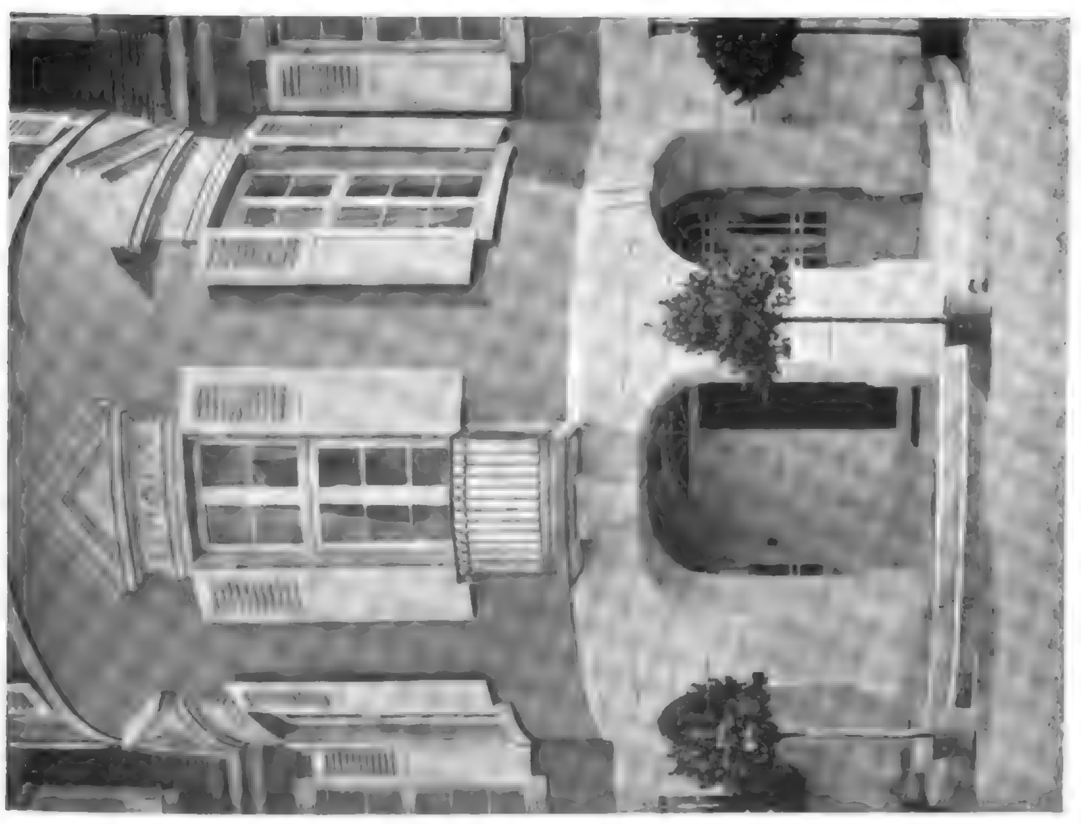
PAUL SCHULTZE-NAUMBURG, SAALECK

HAUS ERNST VON WILDENBRUCH: VERANDA





HAUS ERNST VON WILDENBRUCH: TEILANSICHTEN



PAUL SCHULTZE-NAUMBURG, SAALECK





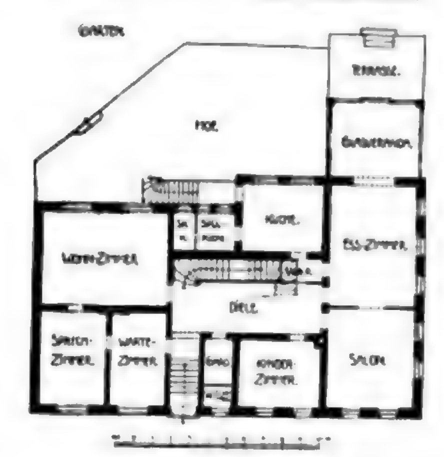
HAUS DR. MORGENROTH IN WERNIGERODE • • GESAMTANSICHT UND HAUPTEINGANG



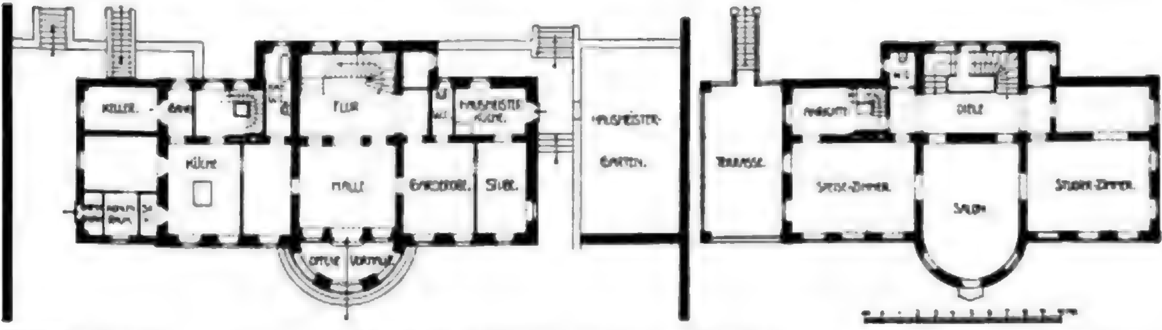
HAUS Dr. MORGENROTH GARTENANSICHT



ERDGESCHOSZ DES LANDRATSHAUSES IN LANDSBERG (VGL. SEITE 244)



ERDGESCHOSZ DES HAUSES Dr. MORGENROTH



ERDGESCHOSZ GRUNDRISSE ZUM HAUS ERNST VON WILDENBRUCH (VGL. SEITE 230) OBERGESCHOSZ



LANDRATSHAUS IN LANDSBERG

(GRUNDRISZ AUF SEITE 243)



GARTENLAUBE ZUM HAUS DR. MORGENROTH

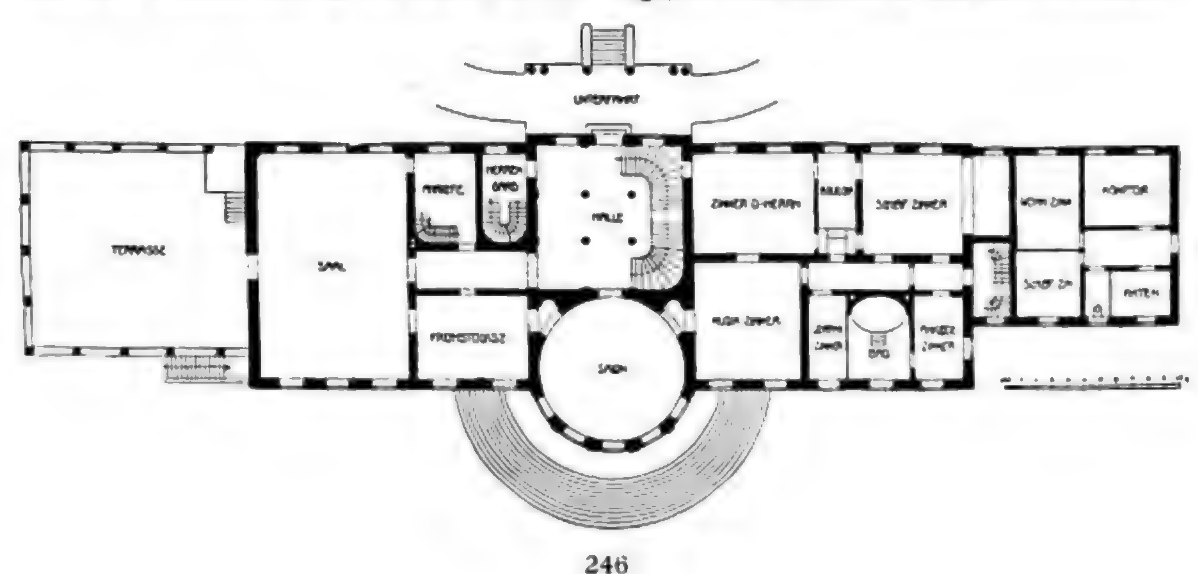


PAUL SCHULTZE-NAUMBURG — SCHLOSZ PESECKENDORF



SCHLOSZ PESECKENDORF — UNTERFAHRT UND GRUNDRISZ

Kennzeichen des höheren Künstlers erklärt. Den Führer seiner pädagogischen Provinz läßt er erklären: „Was uns aber zu strengen Forderungen, zu entschiedenen Gesetzen am meisten berechtigt, ist, daß gerade das Genie, das angeborene Talent sie am ersten ergreift, ihnen den willigsten Gehorsam leistet. Nur das Halbvermögen wünschte gern, seine beschränkte Besonderheit an die Stelle des unbedingten Ganzen zu setzen und seine falschen Griffe unter Vorwand einer unbezwinglichen Originalität und Selbständigkeit zu beschönigen.“ Und weiter sagt jener Führer vom Genie: „Es bequemt sich zum Respekt, sogar vor dem, was man konventionell nennen könnte; denn was ist dieses anderes, als daß die vorzüglichsten Menschen übereinkamen, das Notwendige, das Unerläßliche für das Beste zu halten?“





PAUL SCHULTZE-NAUMBURG, SAALECK SCHLOSZ PESECKENDORF: PARKSEITE



SCHLOSZ PESECKENDORF TEILANSICHT

Mancher, der die heute so beliebte Lehre vom Individualisieren und Ausleben der Persönlichkeit nicht umsonst gelernt haben möchte, gibt vielleicht zu, daß es lächerlich sei, wenn der Architekt seine Marke oder Schrulle, seine gesuchte Abweichung von der natürlichen Linie immer wieder anbringen und wohl gar als den neuen Stil anpreisen wollte, dessen die Gegenwart und Zukunft dringend bedürftig sei. Aber er glaubt, zu den eingeborenen Gesetzen des Bauens gehöre, daß man für einen bestimmten Bauherrn nach dessen ganz besonderen Bedürfnissen und Wünschen baue; dadurch müsse dann doch auch der objektivste Künstler zu individuellsten Gestaltungen kommen. Z. B. hatte SCHULTZE-NAUMBURG ein Haus für ERNST VON WILDENBRUCH zu bauen: die Eigenschaften dieses berühmten Dichters kann man aus seinen Dramen, Romanen und Liedern herauslesen. Die Aufgabe wäre nun, ein echt Wildenbruchsches Haus hinzustellen, das jeder Gebildete unter den übrigen Schriftstellerwohnungen am „Horn" zu Weimar leicht herausfinden müßte. In andern Fällen, wo der Bauherr sich nicht so öffentlich ausgesprochen hat, meint man wohl, müsse sich sein Architekt mit ihm erst eine Zeitlang anfreunden, ehe er den Plan entwerfen dürfe. Aber auch solches Individualisieren ist, soweit es ausführbar ist, unpraktisch und würde nur die Eitelkeit des Bauherrn an Stelle der eben besprochenen Eitelkeit des Künstlers setzen. Zunächst, welcher Architekt wäre wirklich imstande, z. B. in Schreiberhau für Gerhart Hauptmann, Karl Hauptmann, Bruno Wille, Wilhelm Bölsche und sodann für Gastwirt a. D. Müller, Major a. D. v. Kurlewitz, Oberlehrer Mohr und Rentner Niedermeier Häuser zu bauen, die diesen Persönlichkeiten auf Leib und Seele zugeschnitten wären? Das wäre eine



PAUL SCHULTZE-NAUMBURG, SAALECK



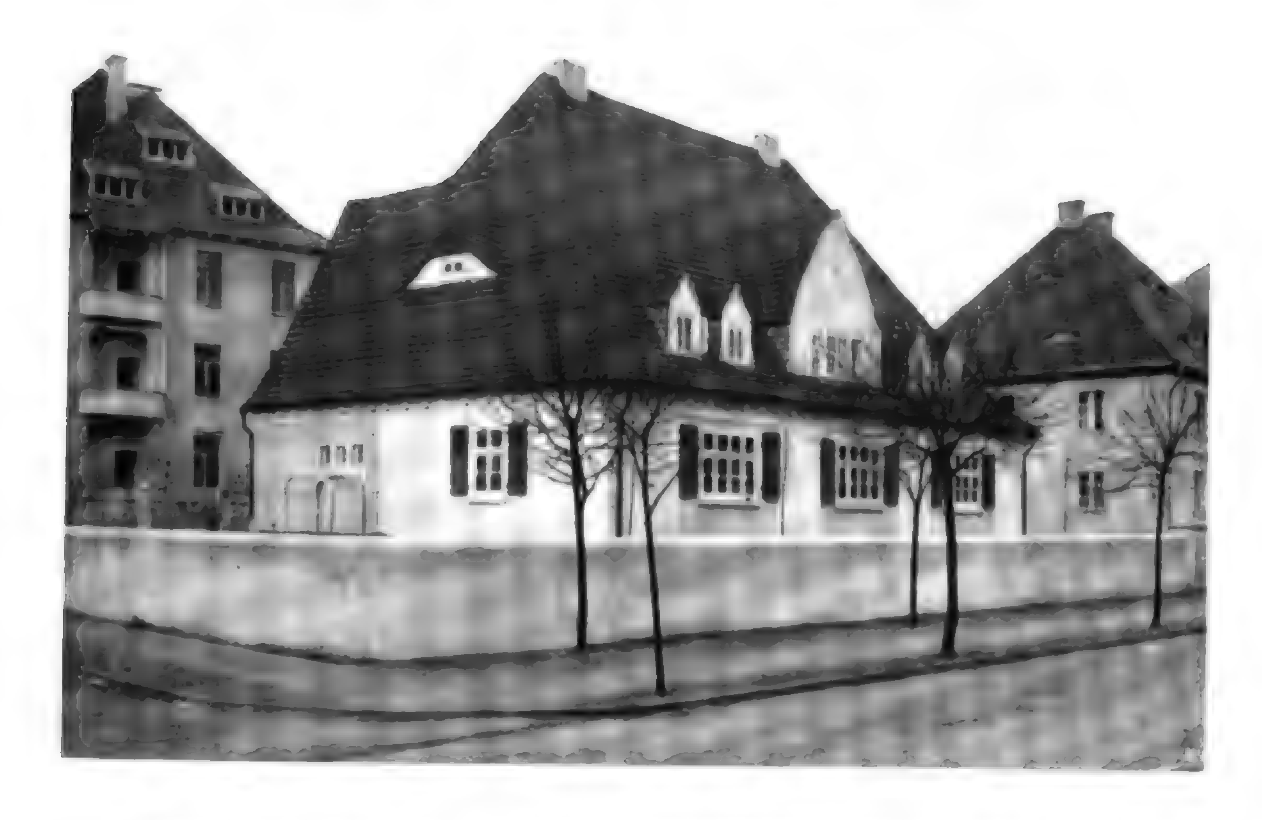
SCHLOSZ PESECKENDORF: TREPPENAUFGANG UND VERBINDUNGSGANG



HAUS DISCHLER IN SWINEMÜNDE — STRASZENANSICHT (GRUNDRISZ AUF SEITE 253)



BEAMTEN-WOHNHAUS IN LUXEMBURG





HAUS DISCHLER IN SWINEMÜNDE — STRASZEN- UND GARTENANSICHT



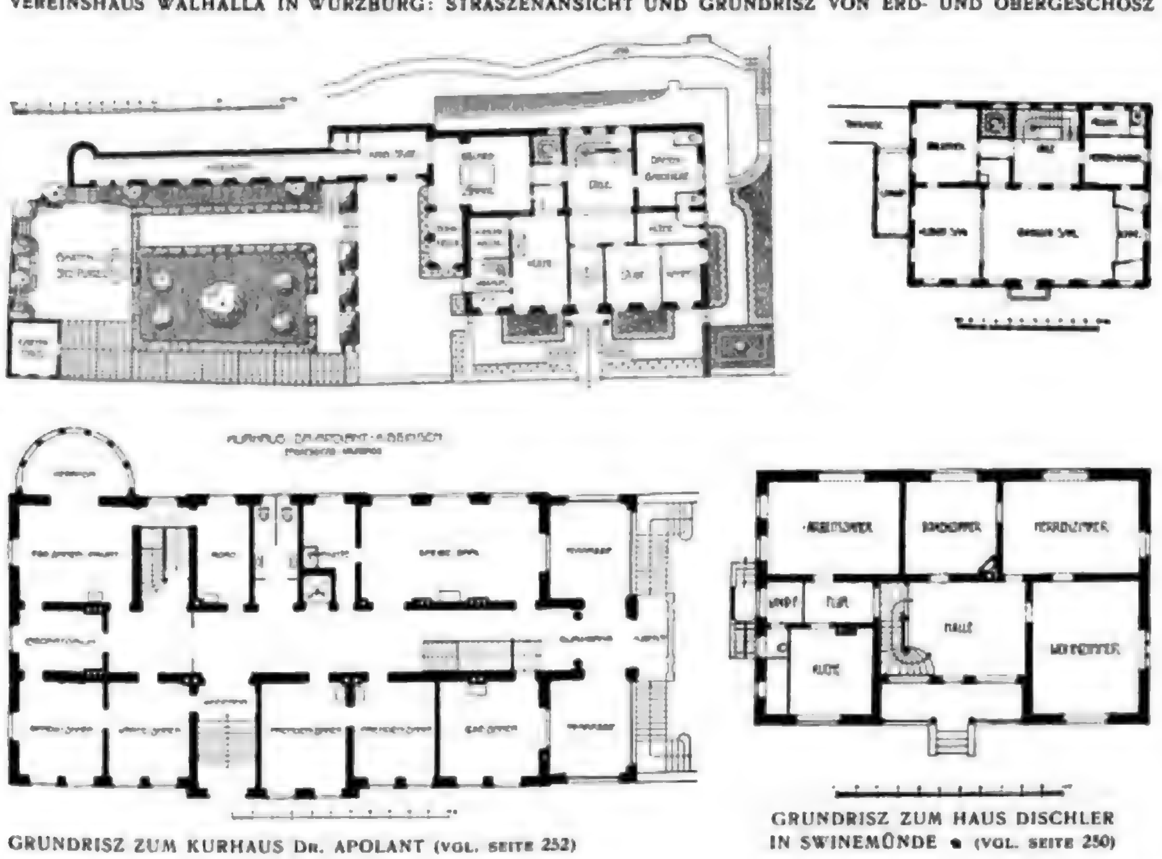
WOHNHAUS KEHRL IN BRANDENBURG — LINKS TEEHAUS UND BOOTSHAFEN



KURHAUS DR. APOLANT IN KISSINGEN (GRUNDRISZ AUF SEITE 253)



VEREINSHAUS WALHALLA IN WÜRZBURG: STRASZENANSICHT UND GRUNDRISZ VON ERD- UND OBERGESCHOSZ



GRUNDRISZ ZUM KURHAUS Dr. APOLANT (VGL. SEITE 252)

GRUNDRISZ ZUM HAUS DISCHLER IN SWINEMÜNDE • (VGL. SEITE 250)





HAUS DISCHLER IN SWINEMÜNDE

OBERER FLUR



HAUS WILDENBRUCH IN WEIMAR — WINDFANG

nette Aufgabe für Witzblattzeichner; im kostspieligen Ernst des Lebens macht man höchstens Ansätze dazu, was freilich auch schon von Uebel ist.

Aber, wendet man ein, jeder Bauherr hat doch besondere Bedürfnisse und erlaubte Liebhabereien; er möchte sie in seinem Hause, Hofe und Garten befriedigen. Ganz recht, aber werden denn in drei Jahren die Familienverhältnisse oder die Liebhabereien noch dieselben sein? Werden die Häuser nach zehn Jahren noch dieselben Eigentümer und Bewohner haben? Wer ein wenig nach den Erfahrungen des menschlichen Lebens fragt, wird als Bauherr nie den Mund aufreißen und erklären: „Ich baue für mich und nicht für andere Leute.“ Man baut stets für Unbekannte! Man weiß von einer Reihe von Gästen immer nur den ersten zu nennen. Man sollte also stets so neutral wie möglich bauen, so unpersönlich, so typisch, wie nur möglich. Man kann für einen reichen Mann, der ein Gartenfreund ist, bauen, oder für einen armen Arbeiter, der gleichfalls ein Gärtchen haben möchte, aber Namen und Persönlichkeit dieser ersten Bewohner tun wenig zur Sache. Wer in die Geschichte seines Wohnorts eingeweiht ist, wer sich um die Vorgeschichte seiner eigenen Wohnungen gekümmert hat, weiß Erstaunliches über die Unbeständigkeit der Raumbenutzungen zu berichten. Es klingt wie Scherz, aber ich kann von mir selber sagen, daß ich in zwanzig Jahren der Wohnungsnachfolger war von Mönchen, Prinzessinnen, reichen Adligen, Schustern, Tagelöhnern, Näherinnen und — Kühen, denn einen früheren Kuhstall benutzen wir jetzt als Diele. Oder, um auf bekannte Häuser hinzuweisen, Charlotte von Stein lebte seit 1778 in einem „Kavalierhause“ am weimarischen Parke; die Räume unter ihr waren innerhalb eines Menschenalters: Pferdestall, Teesalon für vornehme Spaziergänger, chemisches Laboratorium, wieder Restaurant und Billardzimmer, und endlich griechisch-katholische Kapelle. Das Haus ihres berühmten Freundes an dem andern Ende der „Ackerwand“ bewohnten nach Goethes Tode ein russischer Gesandter, ein preußischer General, eine englische Witwe, ein weimarischer Arzt und ein englischer Ex-Geistlicher; in der Mansarde war zeitweilig eine Mädchenpension. Jetzt ist das Haus ein Museum. Solcher Beispiele könnte ich aus meinem hiesigen Gesichtskreise viele geben, aber haben nicht unsere Vorfahren die gleiche Erfahrung schon längst in Sprichwörtern und Hausinschriften ausgedrückt? Ist es also nicht eine Gedankenlosigkeit oder eine gewollte Künstelei,



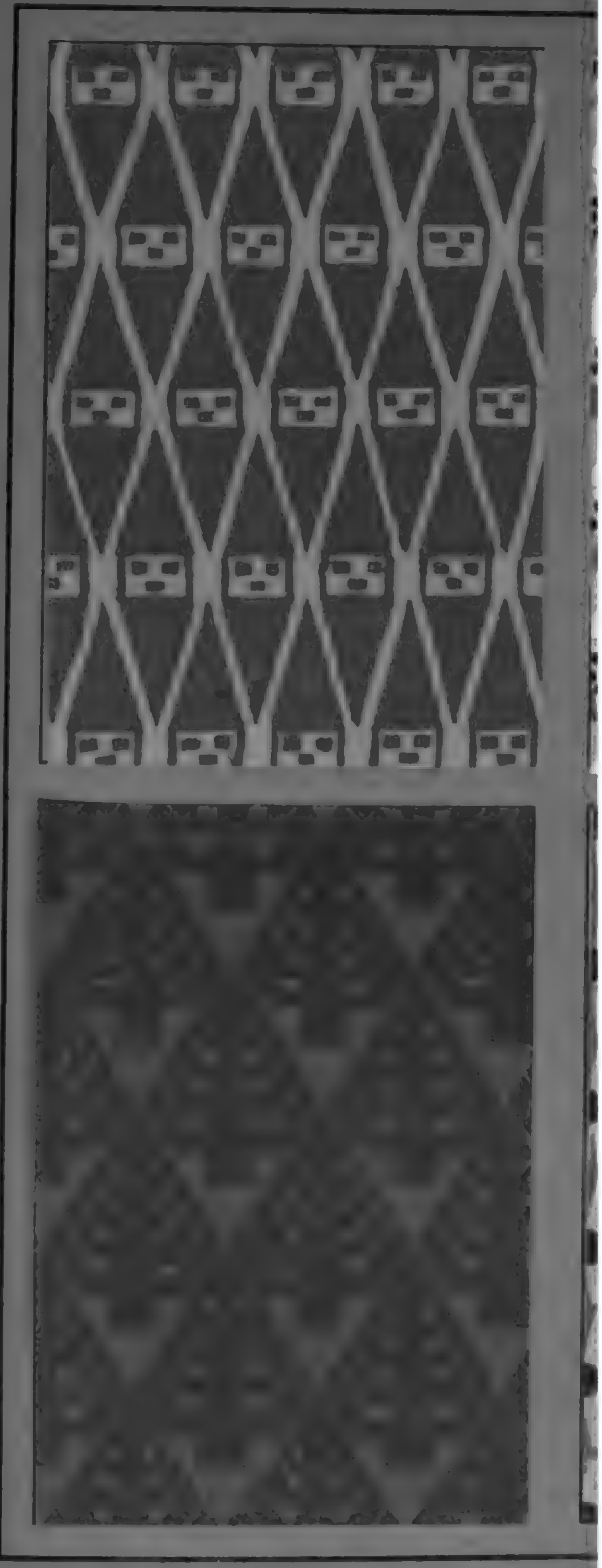
WOHNHAUS SCHUSTER IN MARKNEUKIRCHEN — EINGANG VON DER STRASZE

wenn man bei dauerhaften Gebäuden von vielen Zwecken nur den nächsten aussprechen will?

Am dauerhaftesten bleibt bei den Gebäuden immer noch ihre äußere Gestalt, ihr Gesicht. Wir haben eben gezeigt, daß diese äußere Erscheinung nicht nach der inneren Bestimmung sehr individuell sein darf, weil das, was heute ein charakteristisches Gesicht wäre, in kurzer Zeit zur Maske würde. Die Wohnhäuser gleichen darin den Soldaten, die ihr besonderes Innenleben auch nicht durch ihre Kleidung ausdrücken dürfen, sondern sich nur nach Zweck-Gattungen und Rang unterscheiden. Ein einzelner Soldat kann trotzdem in günstiger Umgebung sehr individuell erscheinen, aber unter seinen gleichgestellten Kameraden wird er zur Nummer und zum Kettenglied. So wird auch ein Wohnhaus durch Absonderung, durch seine eigentümliche Lage von selbst ein Individuum; mißlich aber ist es, wenn es der Bauherr oder Baumeister noch außerdem zu einem Besonderen, vor dem Gleichgestellten sich Hervortuenden machen will. Denn da das Zweckmäßige und Nötige nicht eigentümlich wirken, so verfällt man beim Individualisieren auf das Ueberflüssige und Närrische, auf die Türmchen- und Erkerchen-Spiele, auf die Verkleinlichungen von Fassaden und Dächern. Vor einigen Jahren glaubte man mit der Forderung, „von innen nach außen zu bauen", eine Weisheit zu erfassen. Jeder große Künstler erfindet aber Inneres und Aeußeres seiner Gestalten immer gleichzeitig, und wer wirklich von innen nach außen bauen wollte, könnte viel Geld für etwas sehr Ungefälliges und Unpraktisches ausgeben. Von einem guten Baumeister verlangt man, daß er die gewünschten Innenräume in eine zweckmäßige Umwandung einzuordnen versteht. Die zweckmäßige Grundform des Hauses ist immer das glatte Viereck, entweder das einfache oder das Doppelviereck im Winkel oder das dreifache in Hufeisenform. Der reichere Bauherr kann bei einem großen Hause sich einen Ausbau oder Vorbau leisten, um einem Saale oder Zimmer einen besonderen Reiz zu geben. Wer nur ein kleines Haus haben kann, bedenke, daß Diamanten nicht wohl zu einem Wollkleide passen. Der gediegenste Schmuck eines Hauses sind immer das gute Material und die sorgfältige Ausführung aller Teile; im übrigen gelten nur noch die Gesetze der Symmetrie, die man nur nach reiflicher Ueberlegung und in besonderer Not übertreten sollte. Wer freilich das Uebliche und Ueberlieferte scheut, wird sich bemühen, in die Tür- und Fensterformen und Tür- und Fensterstellungen recht viel Mannigfaltigkeit zu bringen, wird nach „Motiven" suchen, die etwa noch eingebaut oder angepappt werden können. Aber wir wissen schon, daß der Anhänger der Gesetzlichkeit sich vor dem Konventionellen keineswegs fürchtet und sich lieber in die Reihe der Nachahmer und Benutzer stellt, zumal alle größten Künstler bereits in dieser Reihe stehen.

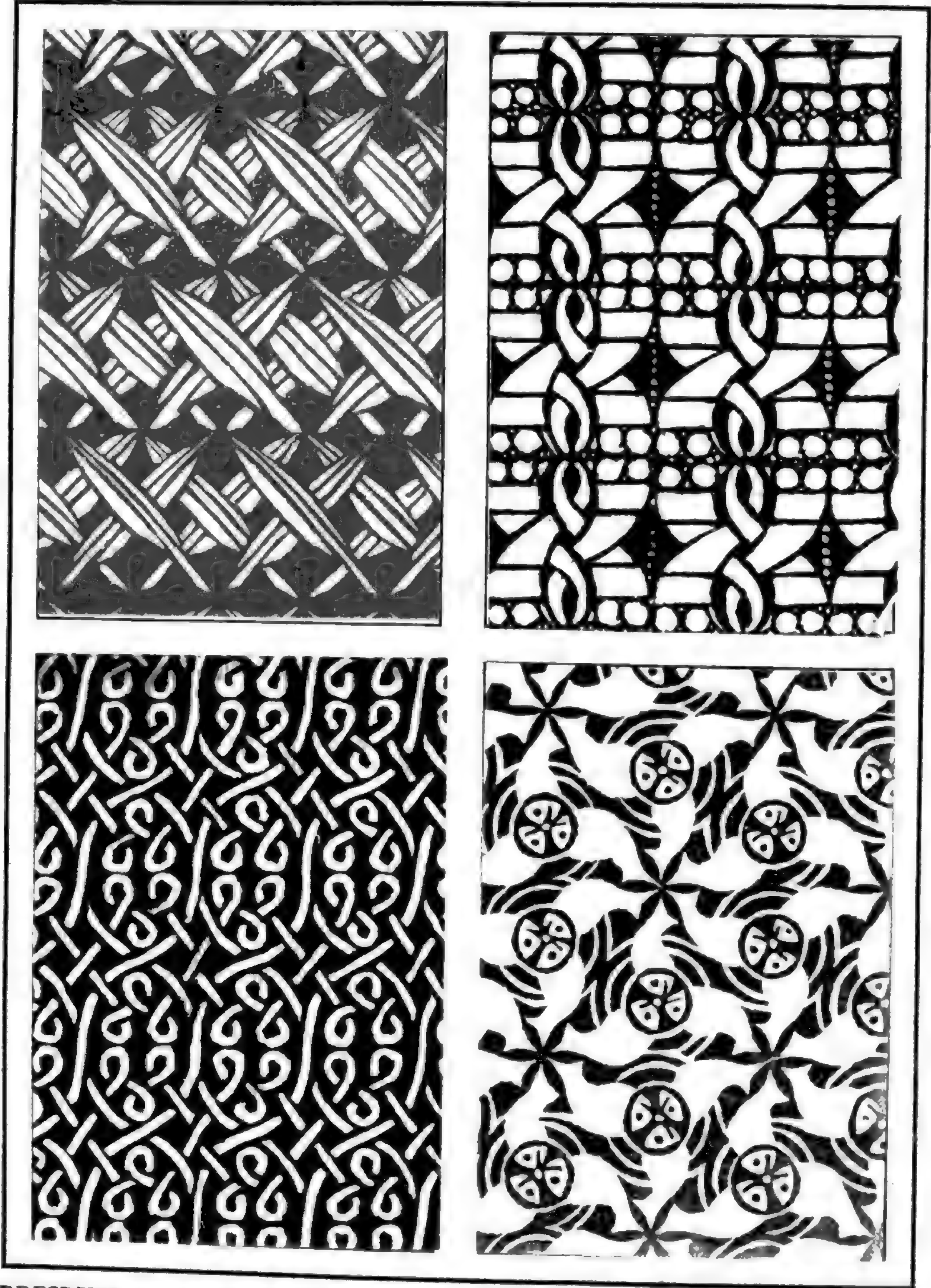
Die Gesichter und Umrisse solcher Bauten, wie sie hier empfohlen und von Schultze-Naumburg gebaut werden, können uns freilich nicht in Staunen und Aufregung versetzen. Diese Wohnhäuser werden ruhig dastehen, heiter-freundlich oder vornehm stolz. Wenn wir vorbeigehen, werden sie uns nicht in unseren Gedanken stören, und wenn wir in diesen Häusern und Gärten oder in ihrer Nachbarschaft wohnen, werden sie uns mit jedem Jahre lieber als ein stilles Zubehör einer Heimat.

CLARA MÖLL



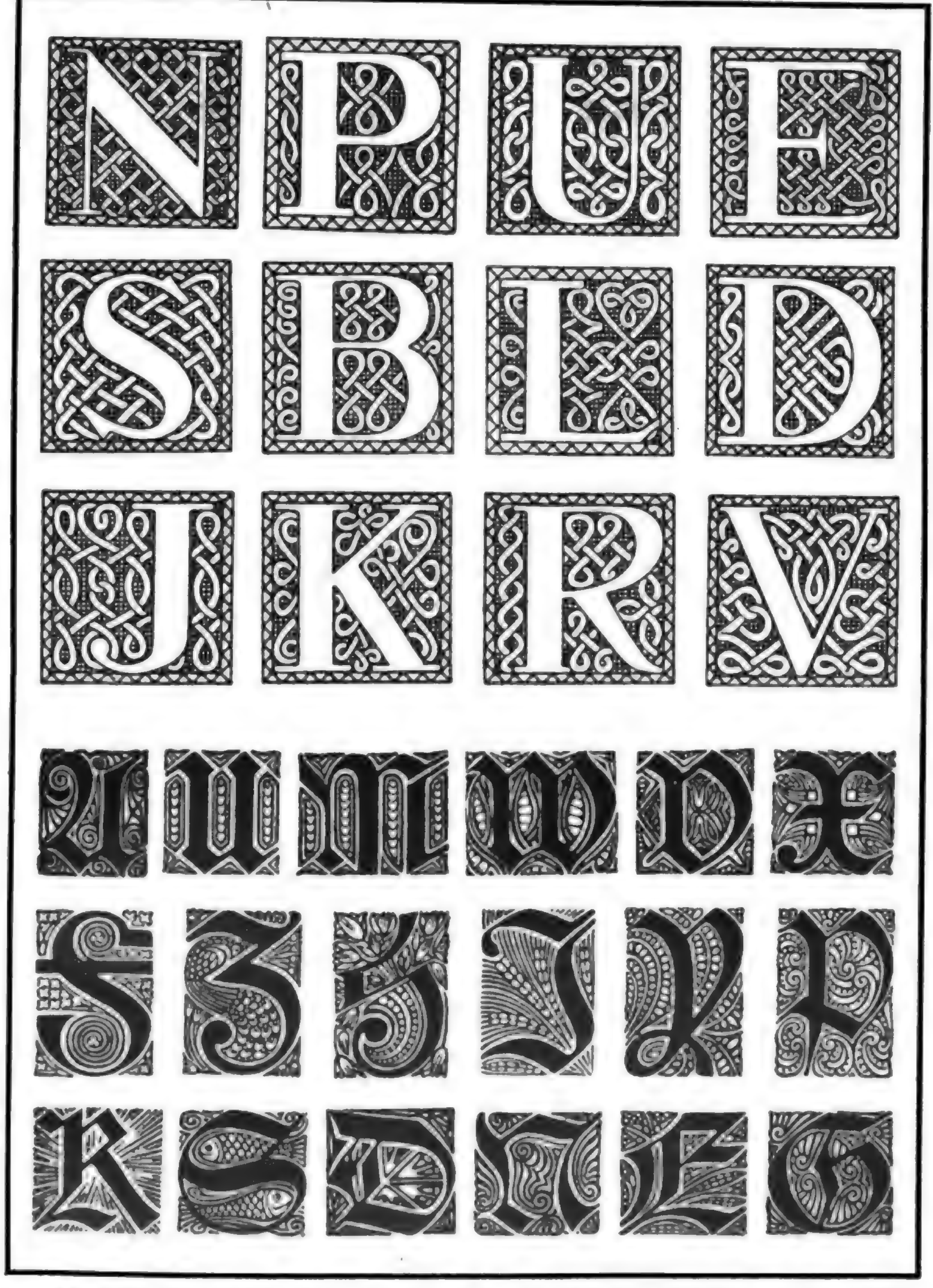
DRESDNER VORSATZPAPIERE □ BEILAGE Z
WERKSTÄTTEN FÜR BUCH- U. STEINDRUC

F. H. EHMCKE

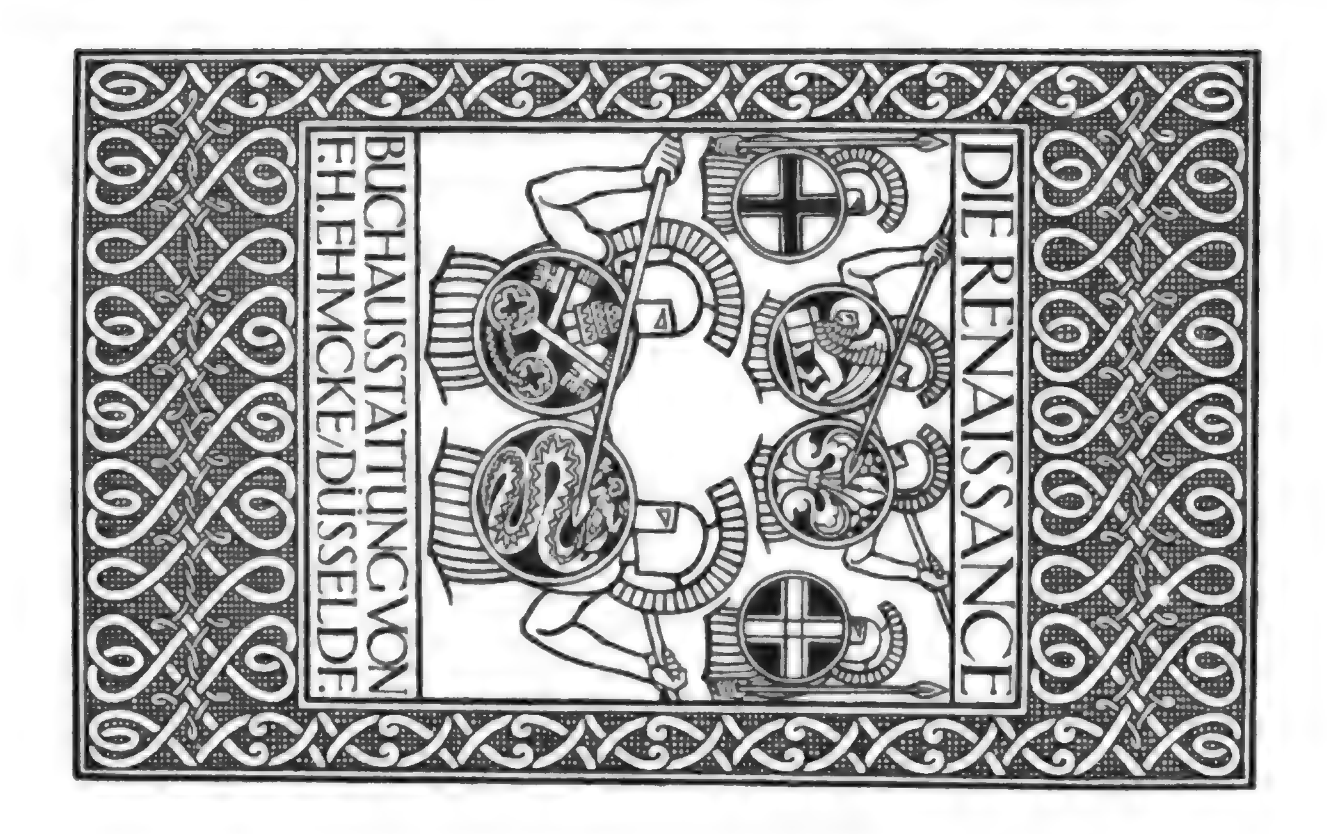


DRESDNER VORSATZPAPIERE □ BEILAGE ZUR DEKORATIVEN KUNST VON DEN WERKSTÄTTEN FÜR BUCH- U. STEINDRUCK RUDOLF KLEINHEMPEL, DRESDEN

F. H. EHMCKE

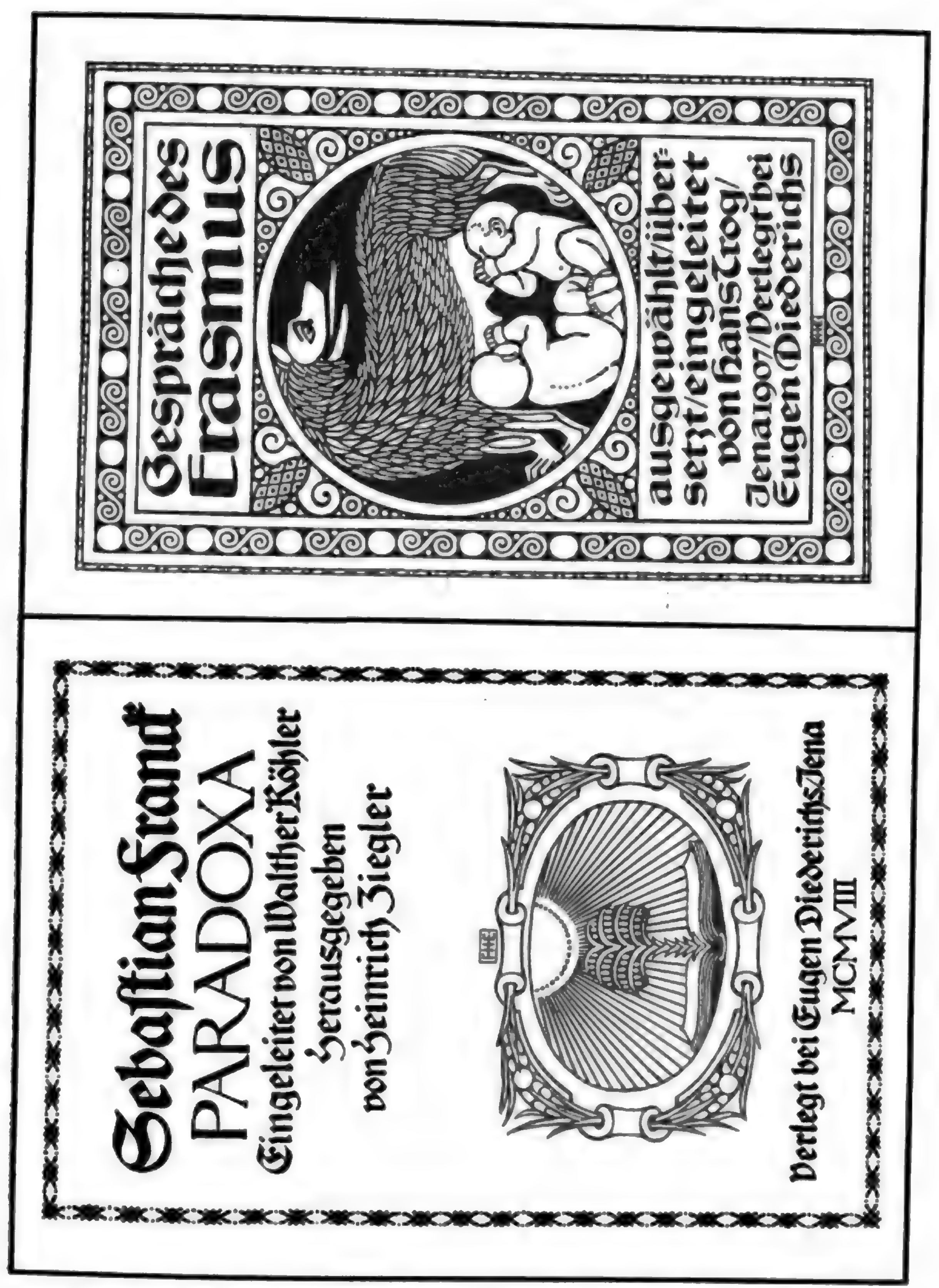


INITIALEN ZU DEN „CONDOTTIERI" UND „SEB. FRANCK, PARADOXA". (VERLAG VON EUGEN DIEDERICHS VERLAG IN JENA) BEILAGE ZUR „DEKORATIVEN KUNST"

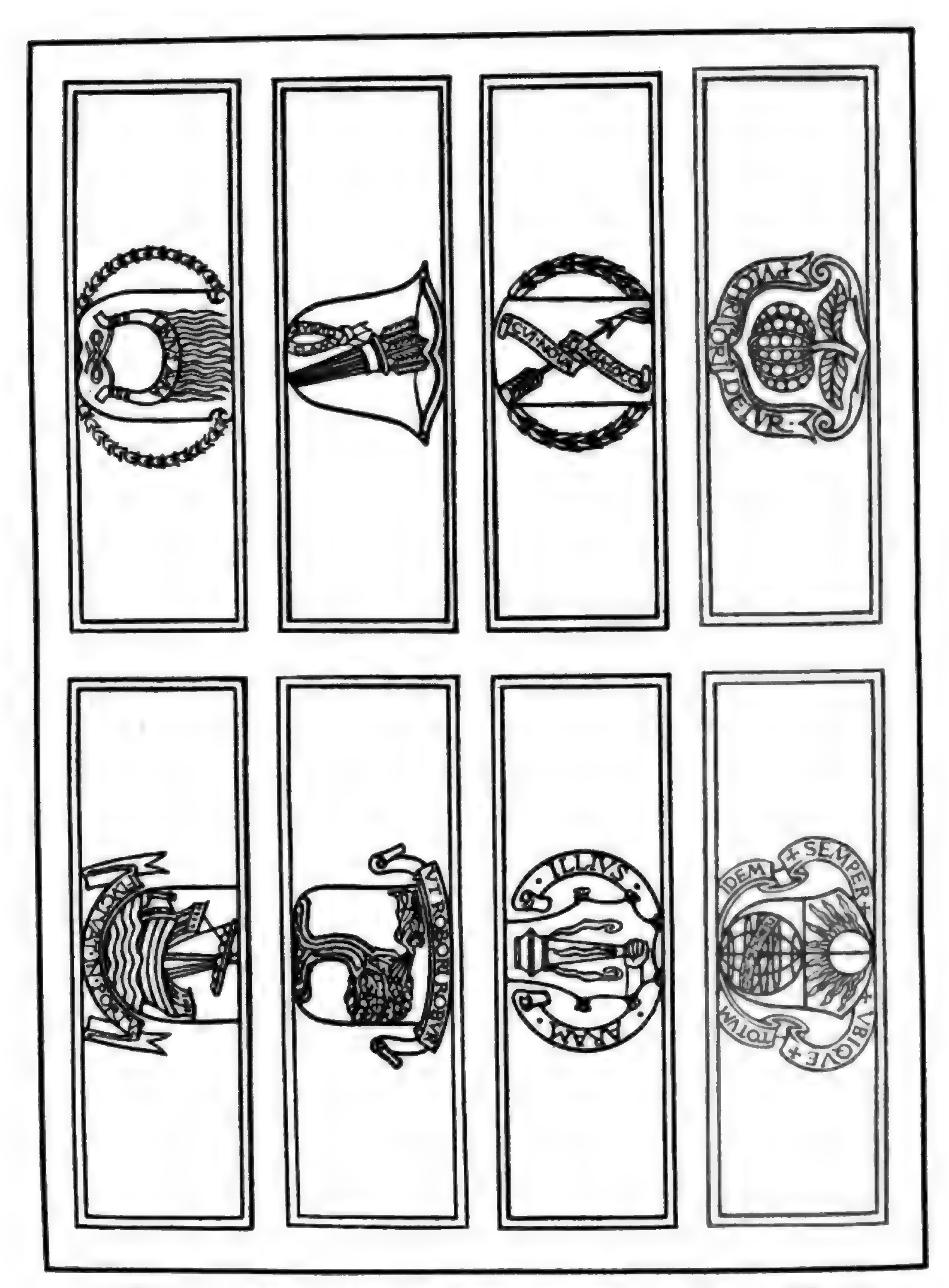




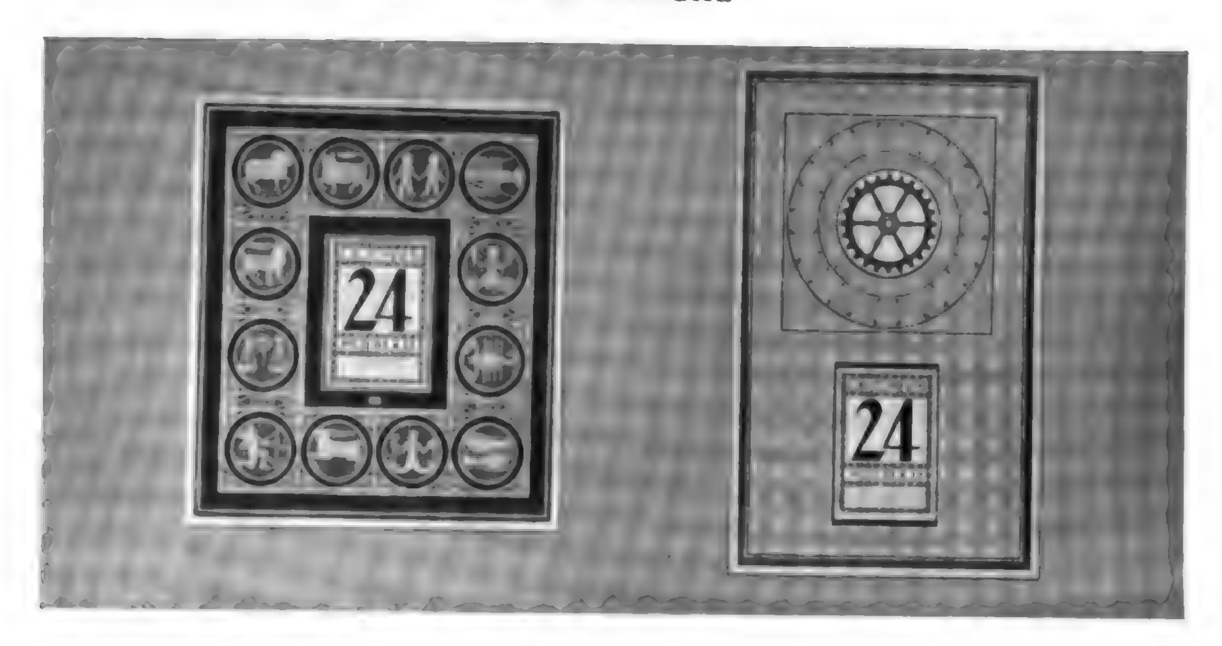
F. H. EHMCKE: DOPPELTITEL ZU DEN „CONDOTTIERI"



F. H. EHMCKE: TITEL ZU „ERASMUS, GESPRÄCHE“ UND „SEB. FRANCK, PARADOXA“



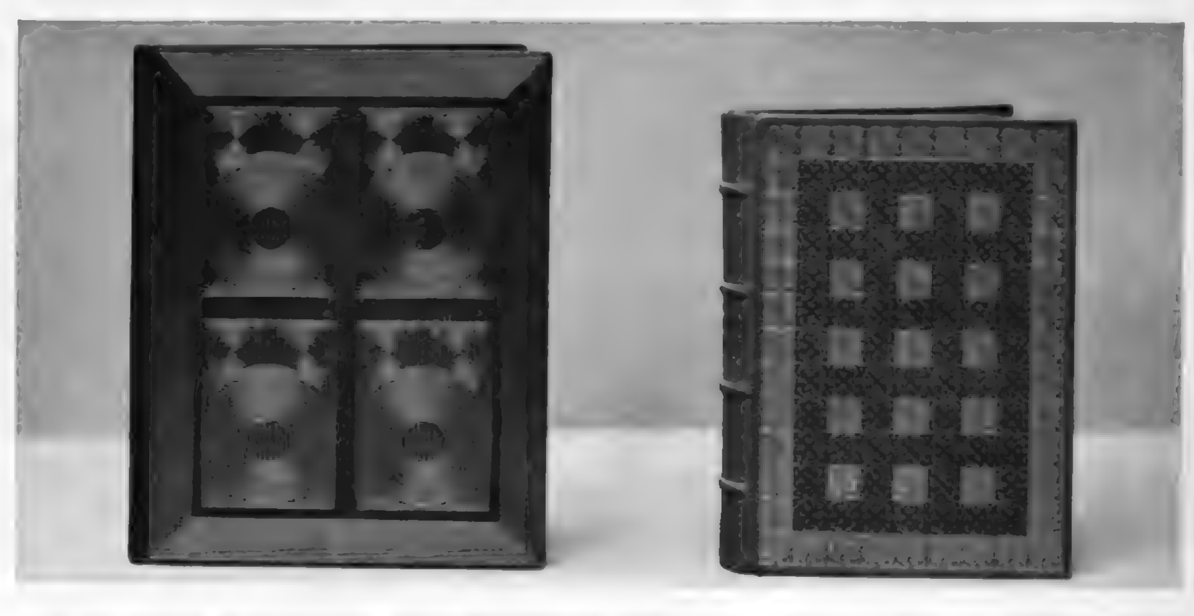
F. H. EHMCKE: KAPITELLEISTEN ZU „GIORDANO BRUNO, EROICI FURORI“

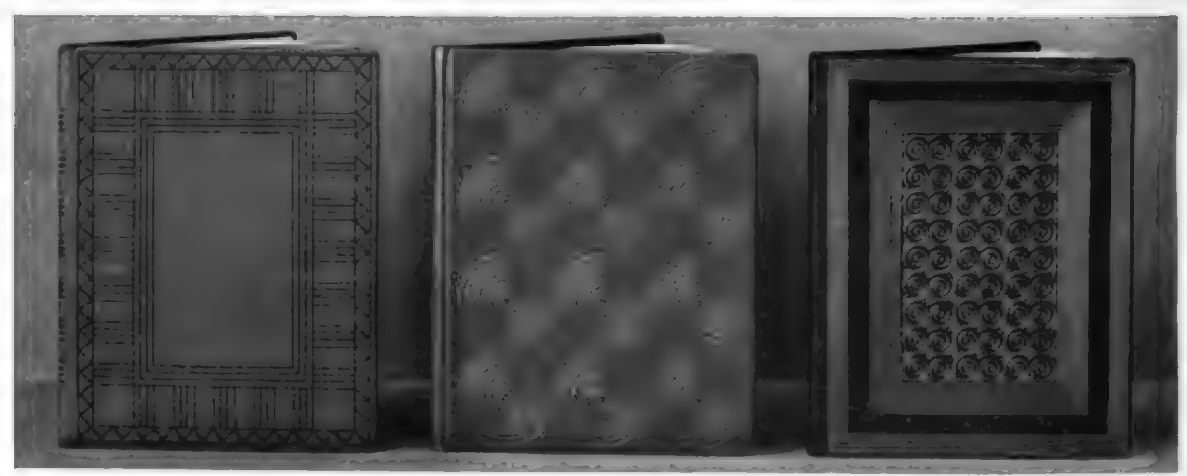


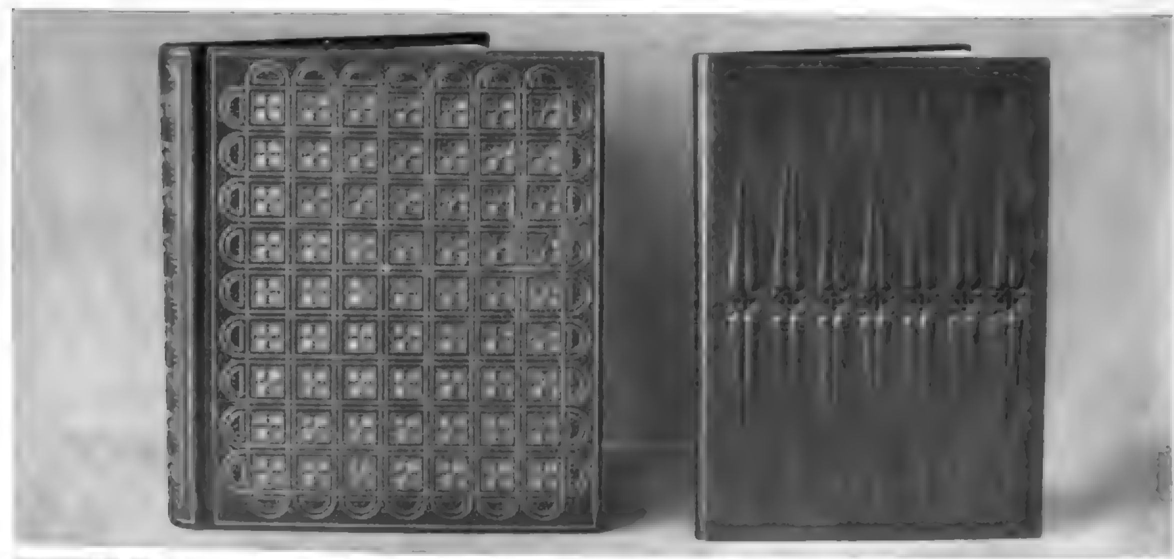




ABREISZKALENDER IN RELIEFPRÄGUNG UND DIE BEIDEN OBEREN EINBÄNDE AUSGEFÜHRT VON HEINRICH FUHR, GROSZBUCHBINDEREI, BERLIN; UNTEN 3 EINBÄNDE DES VERLAGS EUGEN DIEDERICHS, JENA

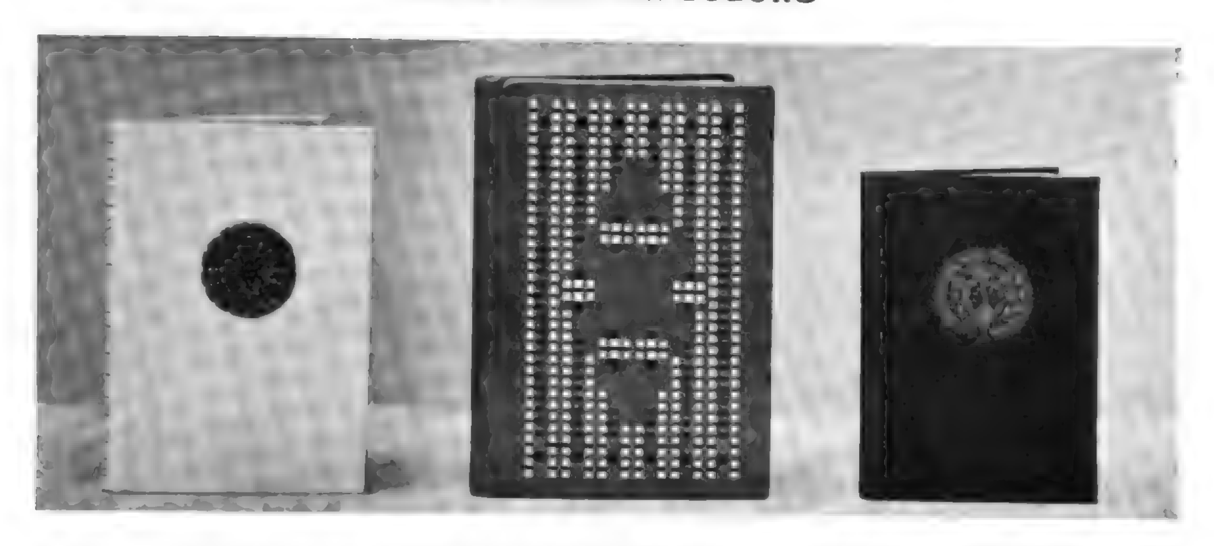




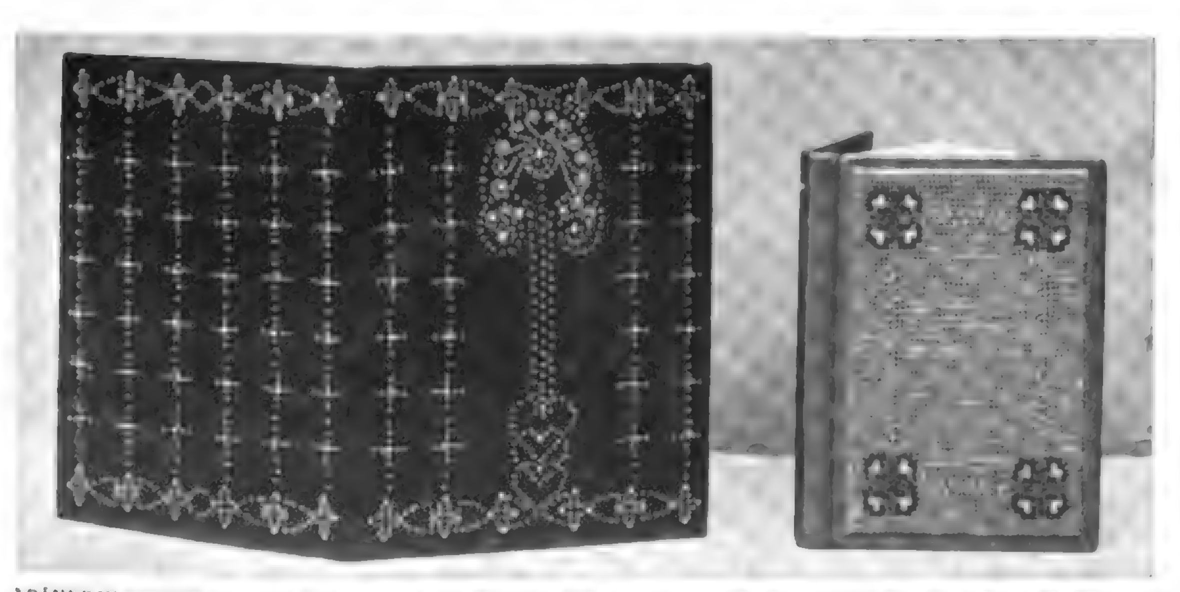


EINBÄNDE IN BLINDDRUCK UND HANDVERGOLDUNG AUSGEFÜHRT VON CARL BÖTTGER, KUNSTBUCHBINDER, BERLIN; DER LETZTE BAND IN LEDER-TREIBARBEIT AUSGEFÜHRT VON CARL SCHULTZE, DÜSSELDORF

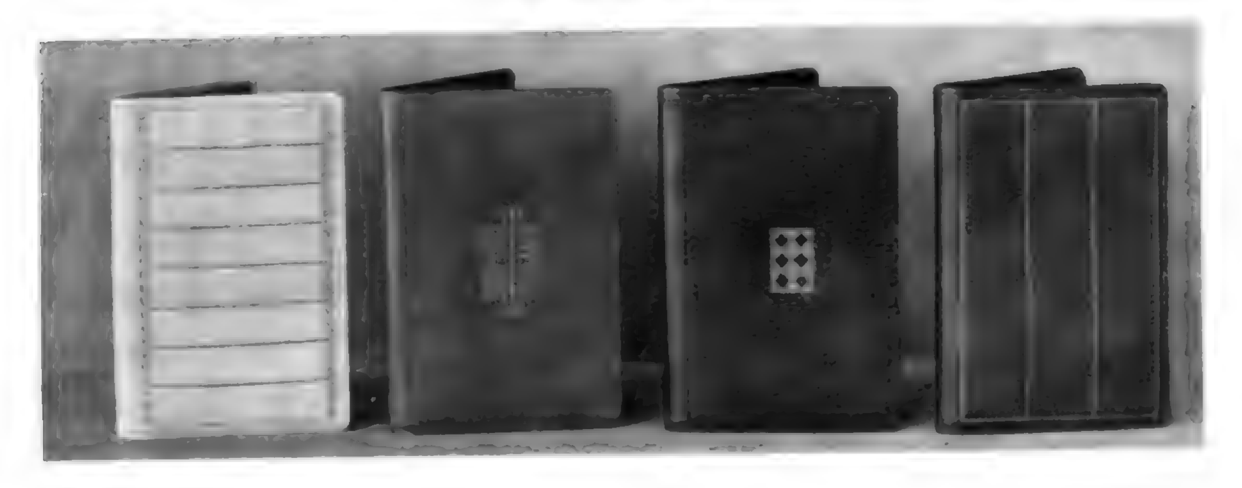
CLARA MÖLLER-COBURG

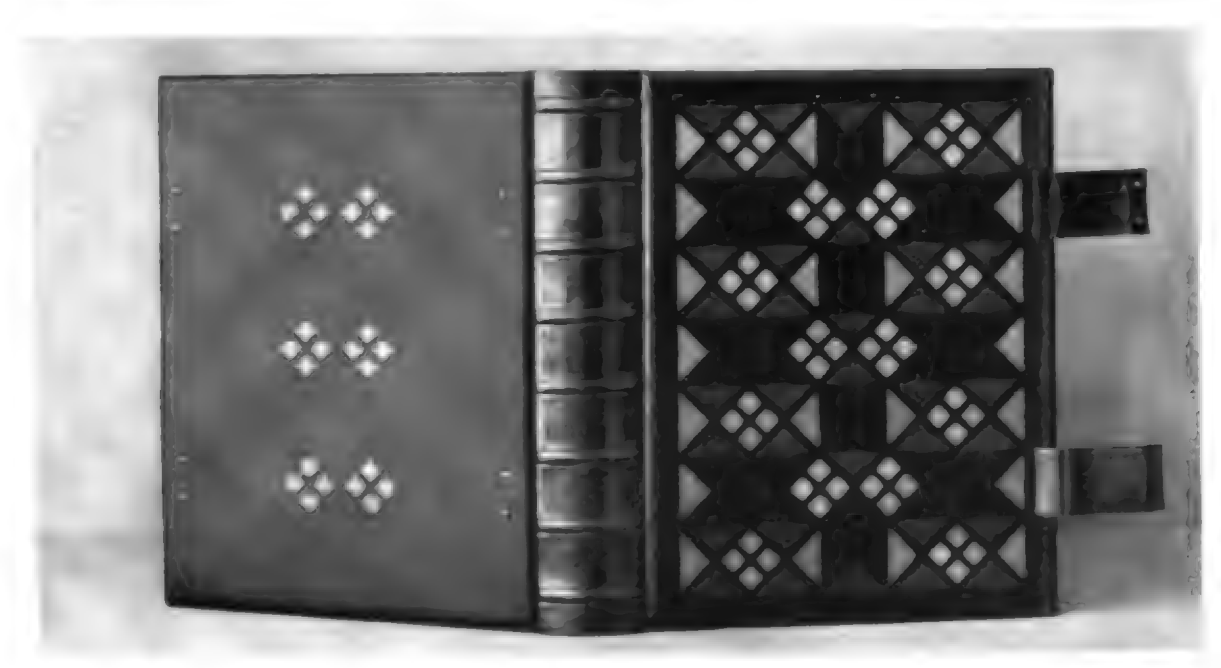






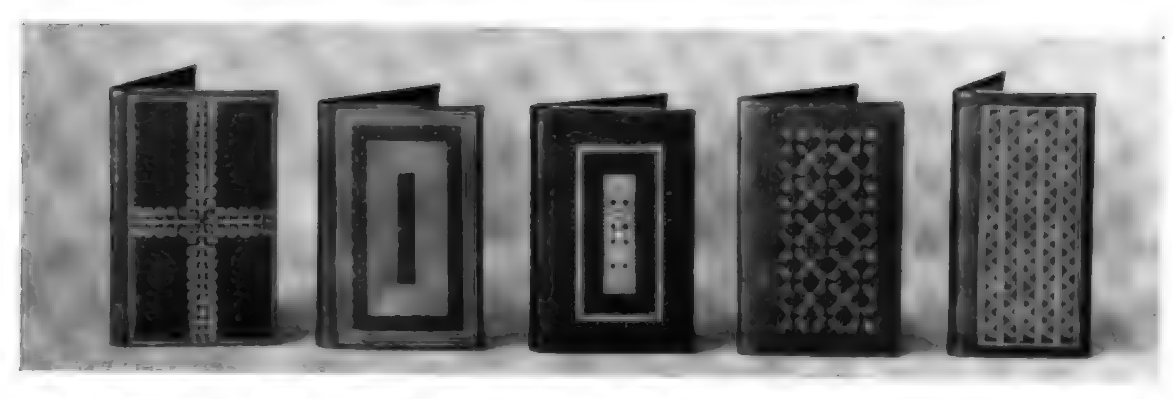
3 BÄNDE IN BATIKVERFAHREN AUF PERGAMENT U. SEIDE U. FLECHTARBEIT (F. H. EHMCKE), DIE 5 UNTEREN IN FLECHTARBEIT, KREUZ- U. PERLENSTICKEREI (CLARA MÖLLER-COBURG) • AUSFÜHR. DER LEDERFLECHTUNG: C. BÖTTGER, BERLIN, DES PERGAMENTBATIKS: C. KÖSTER, MÜNCHEN-GLADBACH, DES SAMTBANDES GERTR. RÜMMEL, MÜNCHEN

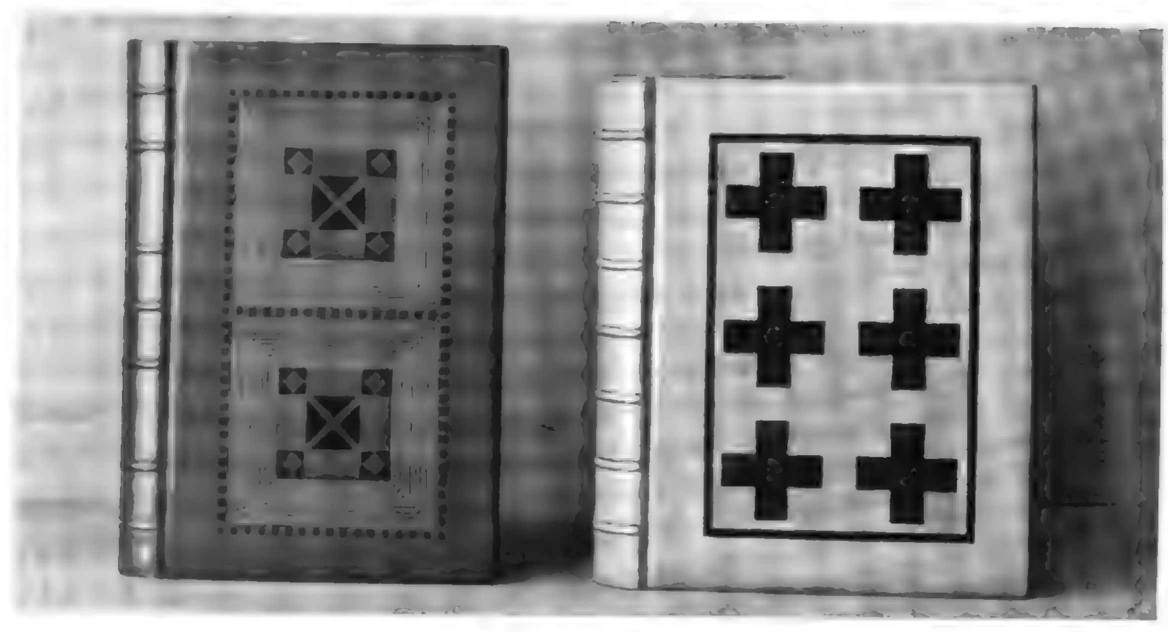






BRIEFTASCHEN MIT HANDVERGOLDUNG • PHOTOGRAPHIE-ALBUM IN LEDER-EINLEGEARBEIT
AUSFÜHRUNG: CARL SCHULTZE, KUNSTBUCHBINDER, DÜSSELDORF

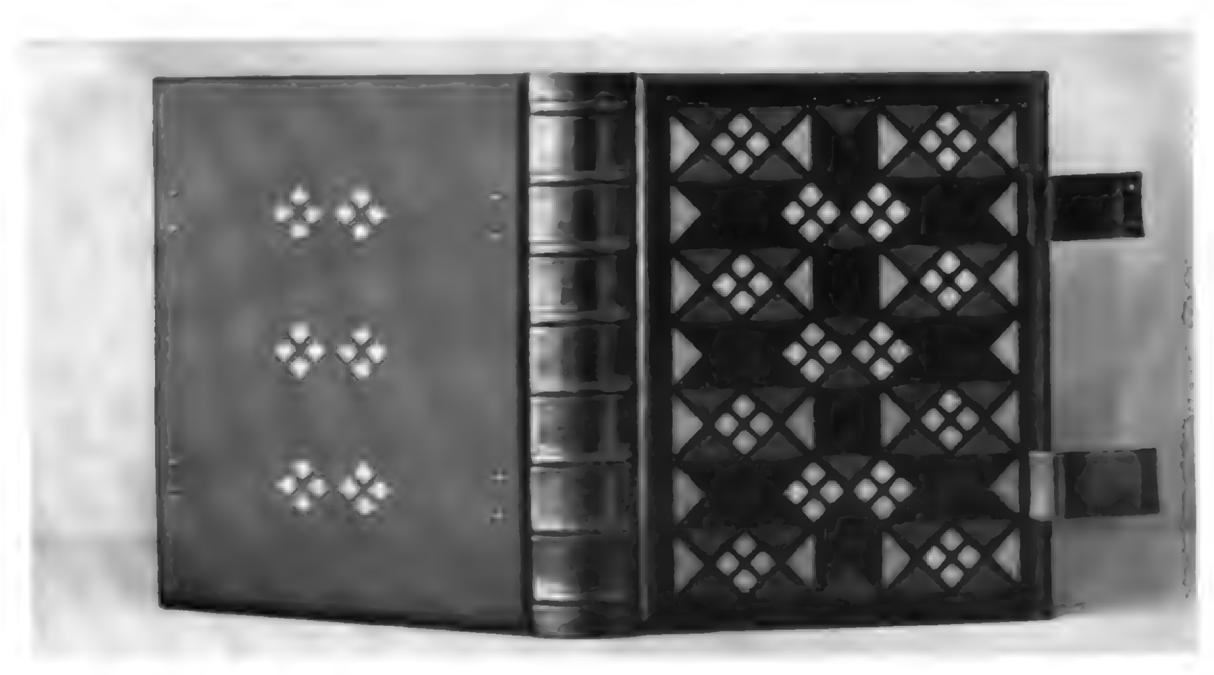






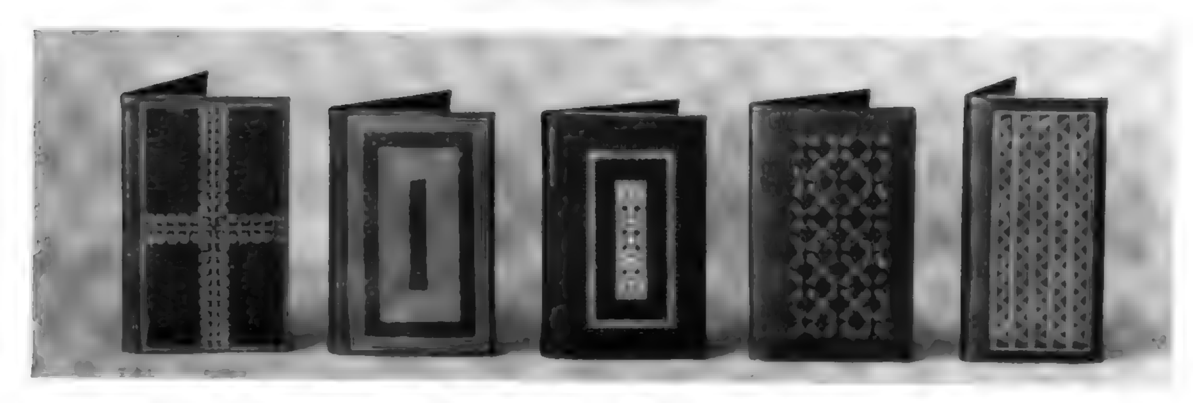
VISITENKARTEN- UND HANDTASCHEN MIT HANDVERGOLDUNG UND LEDER-FLECHTARBEIT • PHOTOGRAPHIE-ALBEN IN LEDER-EINLEGEARBEIT MIT HANDVERGOLDUNG • AUSF.: CARL SCHULTZE, KUNSTBUCHBINDER, DÜSSELDORF

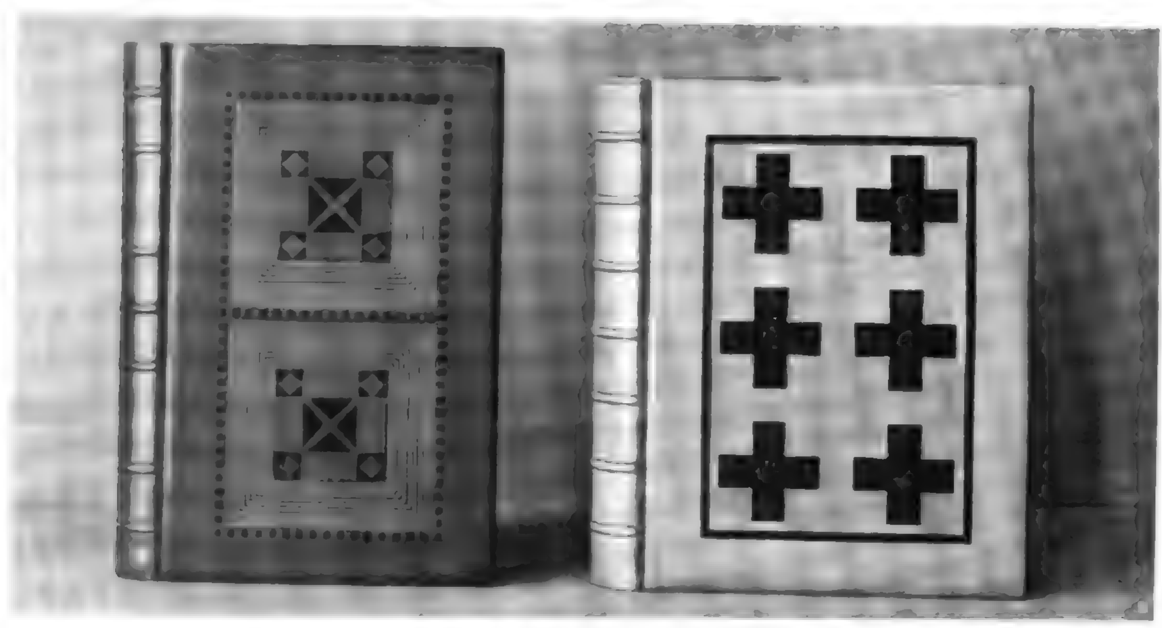






BRIEFTASCHEN MIT HANDVERGOLDUNG • PHOTOGRAPHIE-ALBUM IN LEDER-EINLEGEARBEIT
AUSFÜHRUNG: CARL SCHULTZE, KUNSTBUCHBINDER, DÜSSELDORF







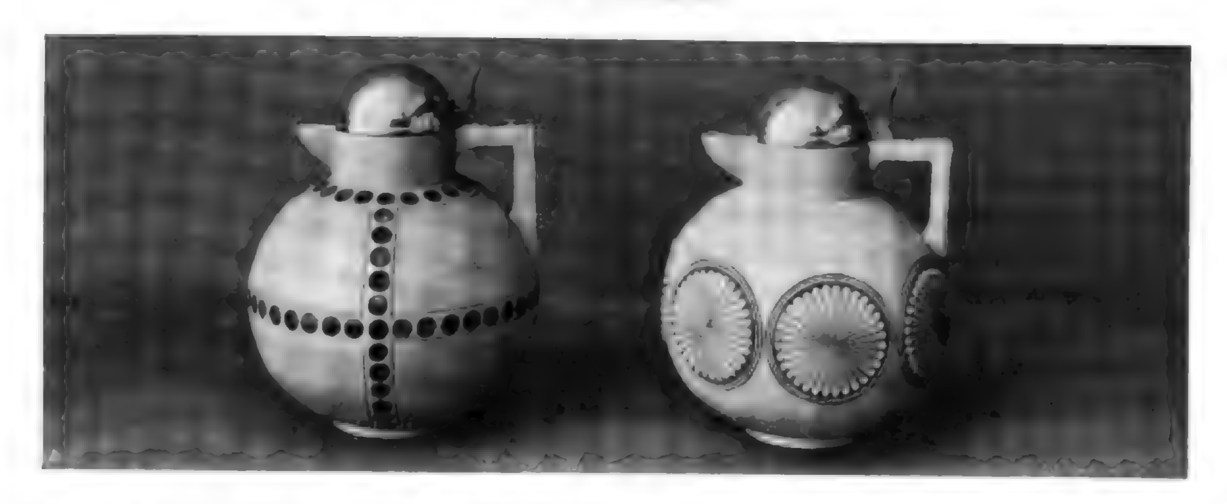
VISITENKARTEN- UND HANDTASCHEN MIT HANDVERGOLDUNG UND LEDER-FLECHTARBEIT • PHOTOGRAPHIE-ALBEN IN LEDER-EINLEGEARBEIT MIT HANDVERGOLDUNG • AUSF.: CARL SCHULTZE, KUNSTBUCHBINDER, DÜSSELDORF







BLUMENVASEN, AUSGEFÜHRT VON JACOB HERMANNS, HÖHR • BLUMENTÖPFE, ZUR AUSFÜHRUNG GEBRACHT DURCH HERMANN FRANZEN, DÜSSELDORF







HÖHRER STEINZEUG, ZUR AUSFÜHRUNG GEBRACHT DURCH HERMANN FRANZEN, DÜSSELDORF

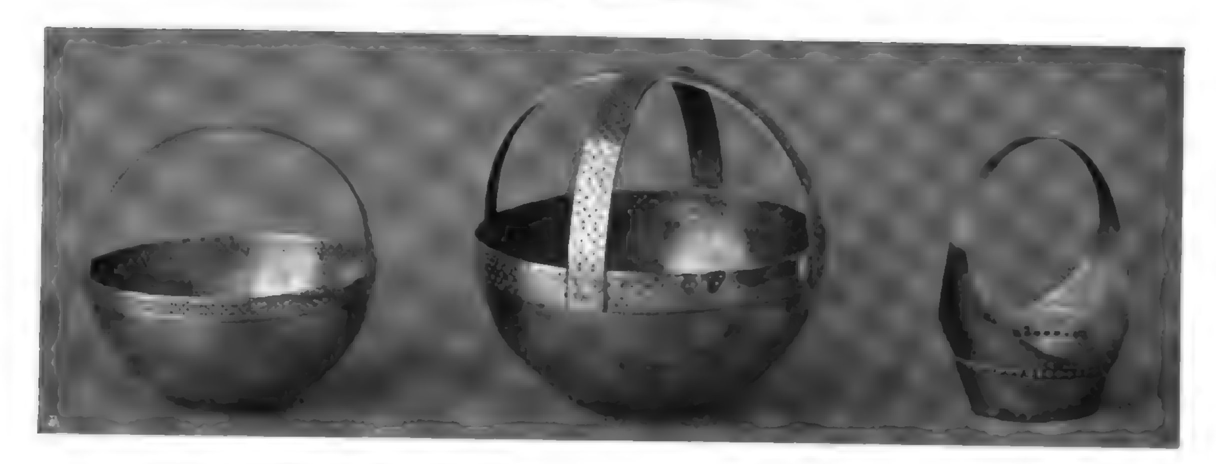


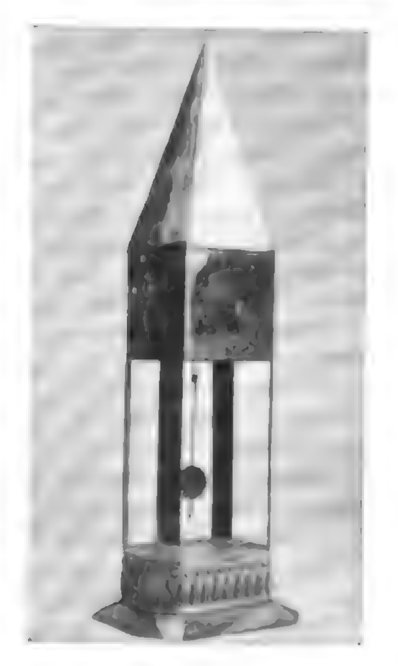






METALLARBEITEN AUSGEFÜHRT VON „KUNSTGEWERBLICHE METALL-INDUSTRIE", G. M. B. H., DÜSSELDORF









METALLARBEITEN • AUSFÜHRUNG: L. COUTELLE; DER TISCHLAMPE: „KUNSTGEWERBLICHE METALL-INDUSTRIE“; DER TISCHSCHAUFEL: DÜSSELDORFER BRONZEBILDGIESZEREI VORM. FÖRSTER & KRACHT, ALLE IN DÜSSELDORF





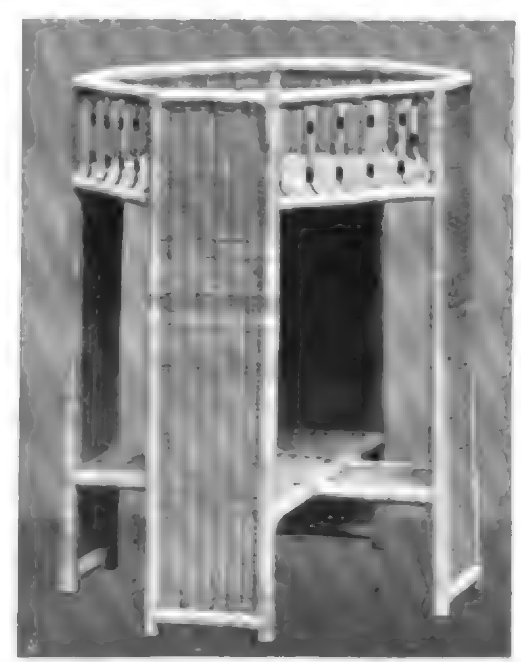


BESTECKEIMER, ZEITUNGS-, FLASCHEN- UND PAPIERKÖRBE; BLUMEN-, NOTEN- UND ARBEITSSTÄNDER
AUSFÜHRUNG: F. BAUDLER, ROHRMÖBELFABRIK, COBURG, TEILWEISE: JOSEF KOCHS, DÜSSELDORF





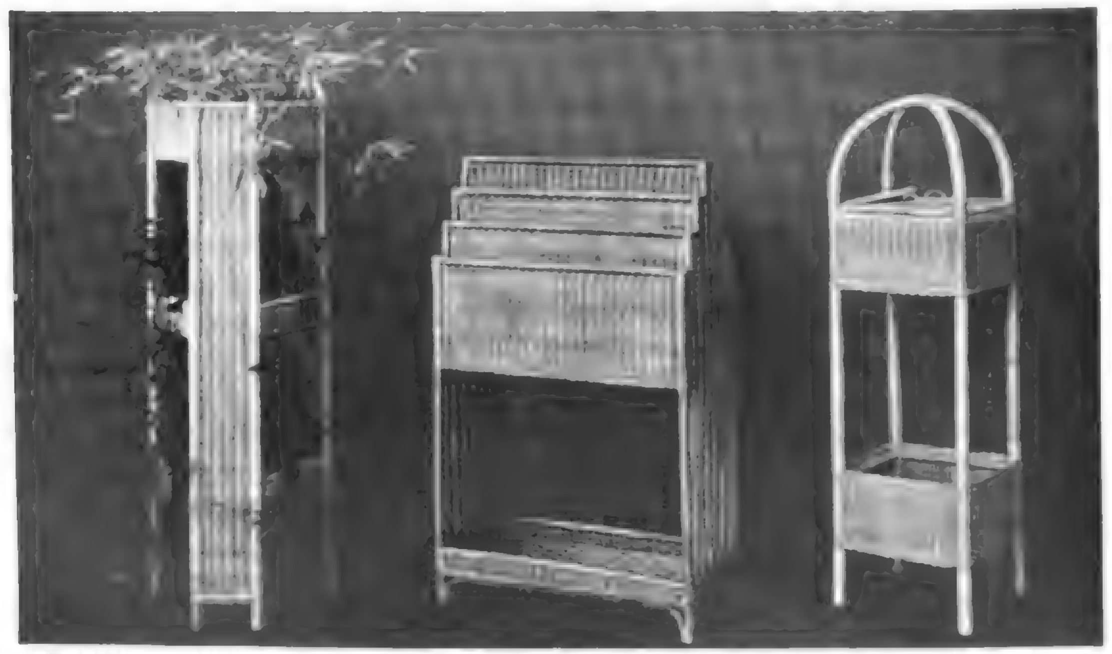




STAUBTUCH- UND BÜRSTENTASCHE, KÖRBE, NOTENSTÄNDER UND BLUMENTISCH. AUSFÜHRUNG: F. BAUDLER, ROHRMÖBELFABRIK, COBURG





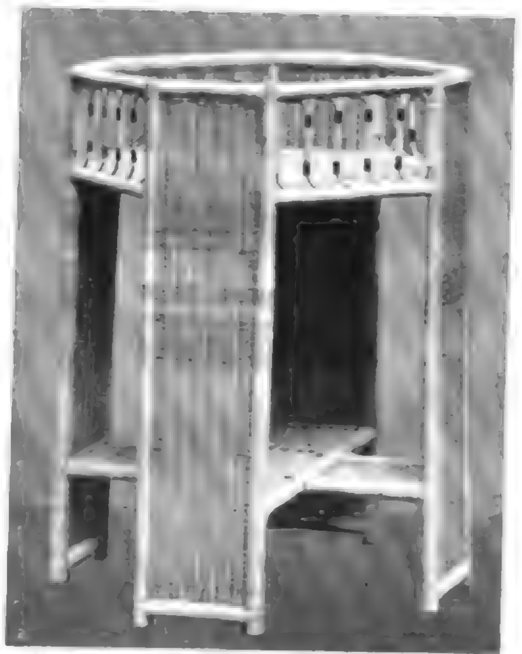


BESTECKEIMER, ZEITUNGS-, FLASCHEN- UND PAPIERKORBE; BLUMEN-, NOTEN- UND ARBEITSSTÄNDER
AUSFÜHRUNG: F. BAUDLER, ROHRMÖBELFABRIK, COBURG, TEILWEISE: JOSEF KOCHS, DÜSSELDORF

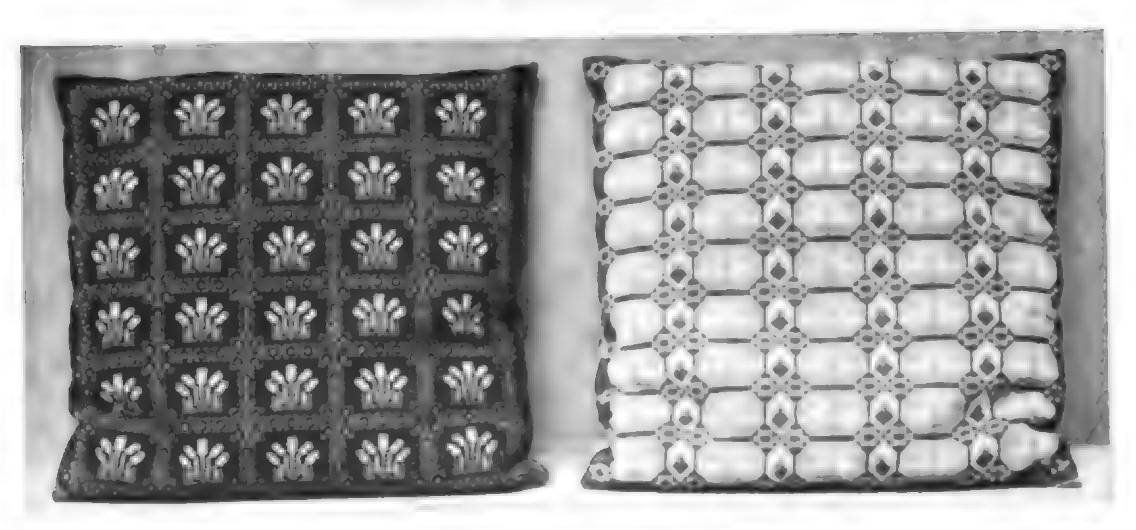


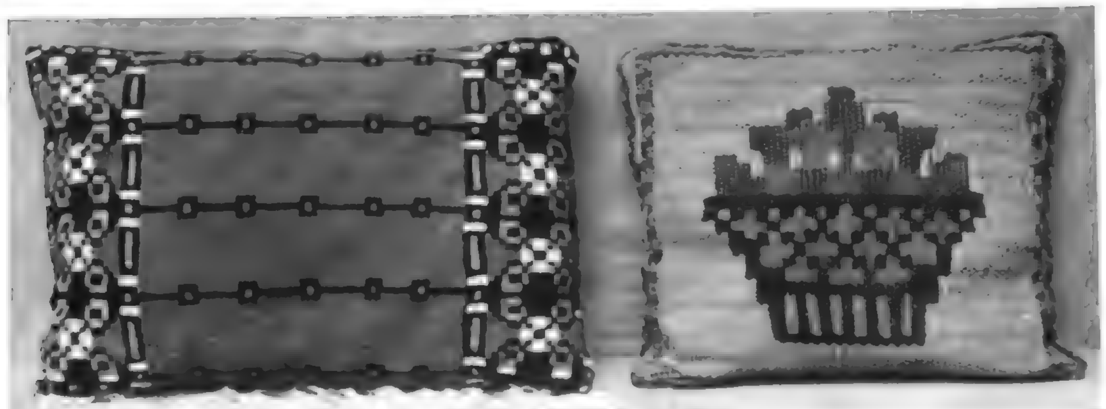






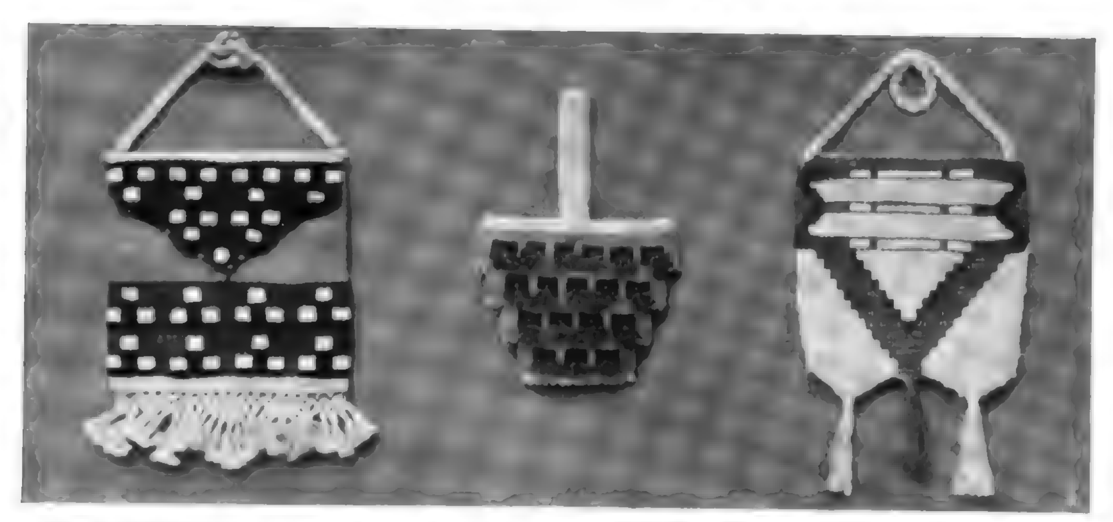
STAUBTUCH- UND BÜRSTENTASCHE, KÖRBE, NOTENSTÄNDER UND BLUMENTISCH. AUSFÜHRUNG: F. BAUDLER, ROHRMÖBELFABRIK, COBURG

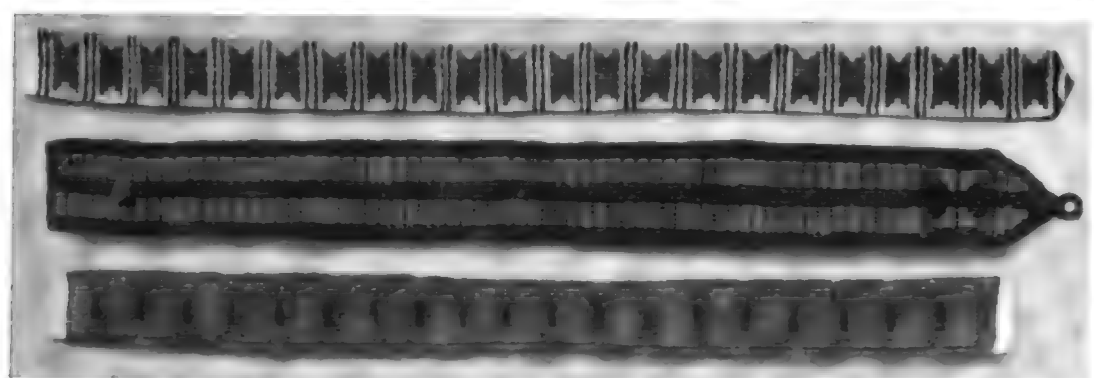






KISSEN IN KREUZSTICHSTICKEREI UND WEBEREI • AUSF. CLARA MÖLLER-COBURG UND FRAU M. SCHILLING-ZIEMSSEN, WANDBESPANNUNG IN KREUZSTICHSTICKEREI, AUSF. HEDWIG GEBSATTEL, ALLE IN DÜSSELDORF



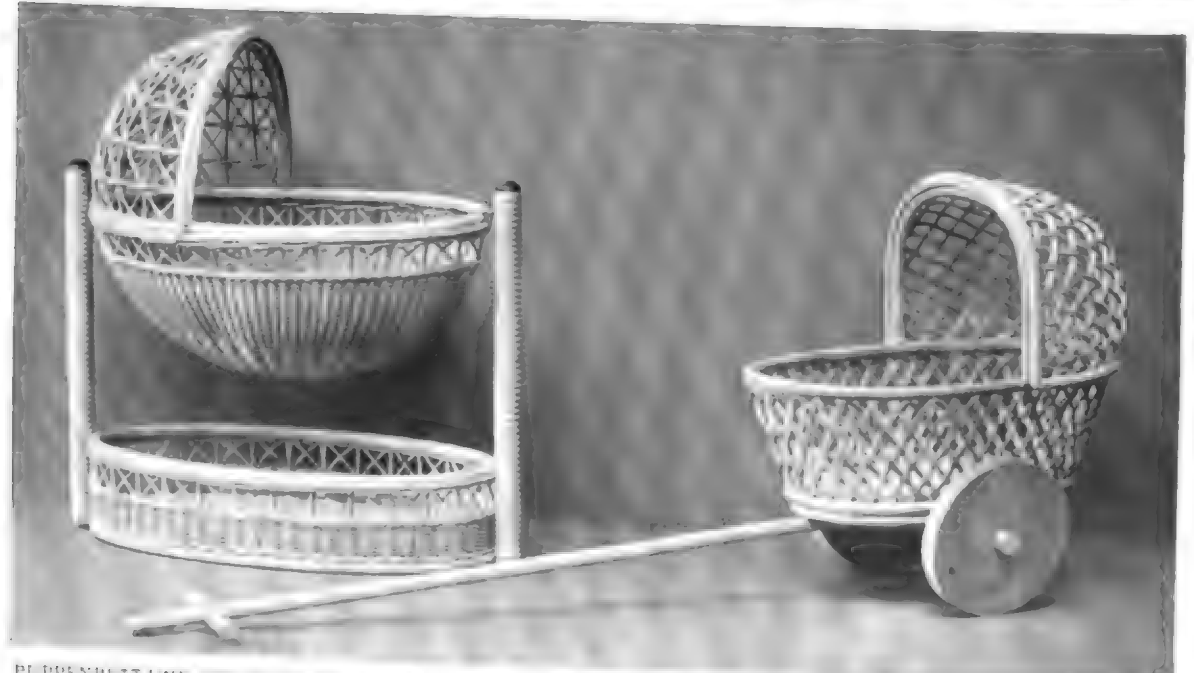




TASCHEN, GÜRTEL, KINDERKLEIDCHEN UND HÄUBCHEN, IN HANDWEBEREI, KREUZSTICH- UND MASCHINEN-STICKEREI AUSGEFÜHRT VON CLARA MÖLLER-COBURG UND FRAU M. SCHILLING-ZIEMSSEN, DÜSSELDORF





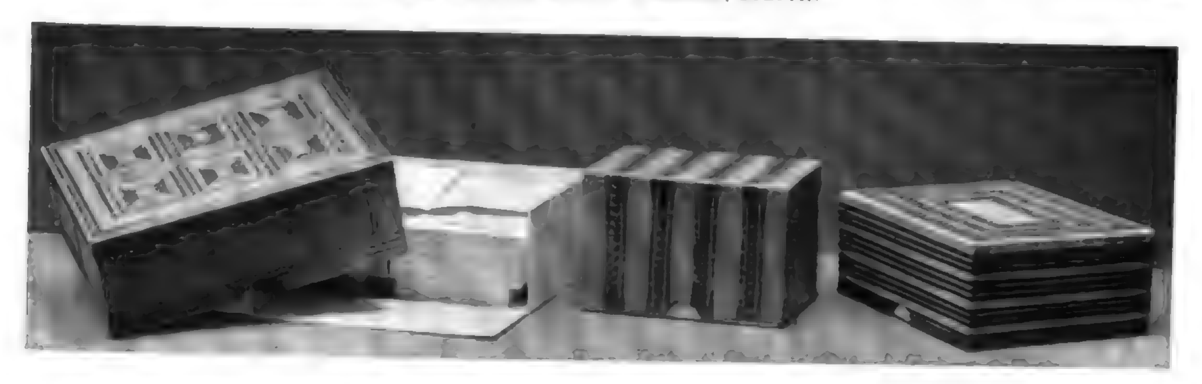


PUPPENBETT UND ATRAPPEN-OSTEREIER AUSGEFÜHRT VON DEN DRESDENER WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, ZSCHOPAU I. SA.; KORBSPIELSACHEN AUSGEFÜHRT VON F. BAUDLER, ROHRMÖBELFABRIK, COBURG





PARFÜMERIE-REKLAME-PACKUNGEN (OBERE REIHE ENTWORFEN VON CLARA MÖLLER-COBURG) • AUSGEFÜHRT FÜR MAX SCHÜTZE NACHF. F. HAGER, STETTIN





BRIEFPAPIER-KASSETTEN • AUSFÜHRUNG: RICH. VAN DEN BERGH, DÜSSELDORF. SCHREIBTISCHGARNITUR (HOLZ MIT METALLEINLAGEN) • AUSFÜHRUNG: DÜSSELDORFER BRONZEBILDGIESZEREI, G.M.B.H., DÜSSELDORF-OBERCASSEL

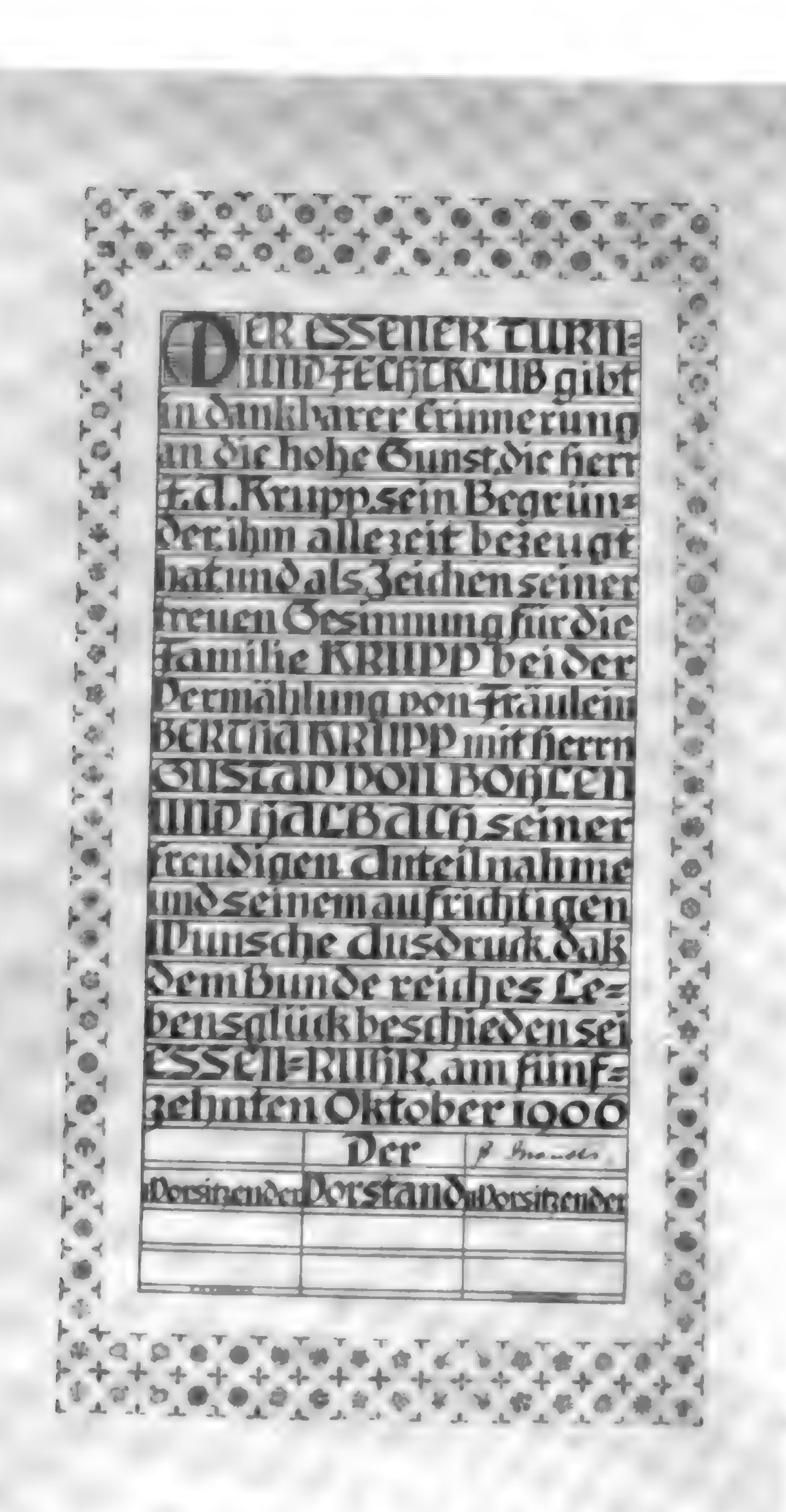


Werkstätten für Buch- und Steindruck
Rudolf Kleinhempel
Telephon Nr. 4865. Dresden A. Fürstenstrasse 91.

F. H. EHMCKE-DÜSSELDORF (SCHRIFT GESETZLICH GESCHÜTZT)



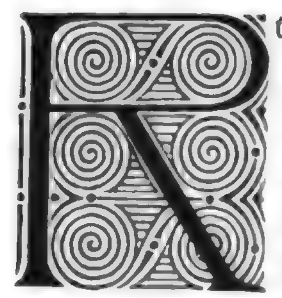
LAGEPLAN, PLAKAT UND BRIEFKOPF



Der Essener Turn-
und Fechtklub gibt
in dankbarer Erinnerung
an die hohe Gunst, die Herr
F. A. Krupp, sein Begrün-
der, ihm allezeit bezeugt
hat und als Zeichen seiner
treuen Gesinnung für die
Familie KRUPP bei der
Vermählung von Fräulein
BERTHA KRUPP mit Herrn
GUSTAV VON BOHLEN
UND HALBACH seiner
freudigen Anteilnahme
und seinem aufrichtigen
Wunsche Ausdruck, daß
dem Bunde reiches Le-
bensglück beschieden sei
ESSEN-RUHR, am fünf-
zehnten Oktober 1906

	Der	
Vorsitzender	Vorstand	Vorsitzender

F. H. EHMCKE • AUF PERGAMENT GESCHRIEBENE ADRESSE ZUR HOCHZEIT KRUPP-VON BOHLEN UND HALBACH



ÜCKKEHR ZUM BIEDERMEIER« nennt einer der verdienstvollsten Bahnbrecher im Kunstgewerbe, der ebensosehr ein geistreicher Plauderer ist, HENRY VAN DE VELDE, die Bewegung, die jetzt allgemein als Reaktion gegen des »Neuen Stils« erste Lebensäußerungen einzusetzen beginnt. Ein solches Schlagwort besticht, aber es gibt doch ein schiefes Bild von der wahren Ursächlichkeit dieser Kunstwende und ihrem eigentlichen Ziel. Nicht Ermüdung im Kampf um die neue Idee weist uns auf die Formen der Vergangenheit zurück, sondern die starke Sehnsucht nach Klarheit und Ruhe; nicht Feigheit heißt uns vom schwer zu Erringenden lassen, sondern der bewußte Wille, die Arbeit auf einen bewährten Boden zu gründen, um mit noch mehr Aussicht auf Erfolg den Vorstoß in unentdecktes Gebiet zu wagen.

Wir haben es in Deutschland nur allzuoft erlebt, daß die großen Ideen, die in den Kunstkampf getragen wurden, die Allgemeinheit stark beeinflußten und in ihr Verheerung genug anrichteten, während die wahre Entwicklung abseits davon in stetiger Arbeit ihre eigenen Wege ging, das Ueberkommene leise wandelnd, das Neue aus unscheinbarem Keim langsam fördernd, aber zu ganz anderem Endergebnis, als es die anerkannten Propheten gedeutet hatten.

Eine Kunstauffassung, die in der Arbeit ganzer Epochen nur eine Verzerrung des Stilgedankens erblickt, ist subjektiv vielleicht berechtigt, aber wenn der einzelne durch das Pathos der Ueberredung eine Gesamtheit in die Sackgasse traditionsloser und abstrakter Begriffskunst zu locken versucht, so ist es eine natürliche Folgeerscheinung, daß diejenigen, die an eine Kontinuität ursprünglicher und unwandelbarer Stilgesetze durch alle echten Kunstepochen glauben und überzeugt sind, daß ohne solche Gesetzmäßigkeit der Begriff irgend eines früheren Stils garnicht bestehen könnte — daß diese Rückschauenden die Fäden dort wieder anknüpfen, wo sie zerschnitten wurden, ihre Arbeit auf eine Epoche gründen, in der sie Wesenverwandtes finden, und das war für viele unter den Heutigen die Zeit der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

Sonderbar ist das nicht, denn auch in dieser Zeit lag die Reaktion gegen eine frostige Formalistik. Die den Freiheitskriegen folgende Selbstbesinnung der Deutschen fegte auch aus der Kunst die vom Kaisertum diktierten pseudoklassischen Formen fort, und der Zeitgeist forderte in seinen Hauptvertretern, in SCHINKEL und SEMPER, eine ganz andere vertieftere Betrachtung des Alten, das was einer besonnenen Prüfung standgehalten hatte, keineswegs verschmähend. — So weist die Epoche eigentlich alle Hauptzüge eines sachlichen Stils auf, die, unbeschwert durch überflüssige Schmuckformen, auch der ornamentalen Weiterbildung freiesten Spielraum lassen. Der deutsche Geist war in Schlichtheit jeder ihm gemäßen reicheren Entwicklung gewärtig. Daß diese sich nicht gleich vollzog, hatte einmal in der Armseligkeit der Epoche seinen Grund, zum anderen in ihrer Unreife. Gleich Erzen im Schacht, den meisten unsichtbar, von wenigen geahnt, schlummerten die neuen Materialien, alle Möglichkeiten einer vervollkommneten Technik, die erst eine zu schaffende Industrie gewinnen konnte, und Hand in Hand damit mußte ein erhöhter Nationalwohlstand erst das Bedürfnis nach Verfeinerung des Komforts wecken. Dieser Kampf um Technik und Wohlstand ließ den deutschen Genius die Kunstprobleme von damals auf sich beruhen, und so ist es der heutigen Zeit vorbehalten geblieben, sie wieder ans Licht zu ziehen. Wäre unsere jetzige technische Gestaltungsmöglichkeit mit der gesunden Kunstart der vormärzlichen Zeit zusammengefallen, so hätten wir die folgerichtige Entwicklung eines deutschen Stils als etwas Selbstverständliches erlebt, und niemand würde es uns wie jetzt als einen Anachronismus vorwerfen.

Die heillose Formenjagd der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat uns deutlich genug gelehrt, daß Stil nicht die Aeußerlichkeit der Dinge ist, nicht Maßwerk noch Festons und Girlanden, noch Muschel- und Blattwerk des Rokoko, aber ebensowenig eine abstrakte Linienornamentik, daß vielmehr eine im Schaffenden latent vorhandene innere Gesetzmäßigkeit erst stilbildend wirkt, eine Fähigkeit der Artunterscheidung, für die es im übrigen gleich ist, in welchen letzten Formen sie sich äußert und die überall anknüpfen kann und darf, wo sie Wesensgleiches findet.

Diese Fähigkeit der Artunterscheidung ist es ja auch, die die moderne Kunstästhetik zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen gemacht hat, die durch die Deutung der Malerei und Graphik, der Plastik und Architektur aus ihren technischen und Materialgesetzen und der dadurch gezogenen Grenzen, glücklichere Ergebnisse gezeitigt haben und den Künstlern für ihre Wegrichtung dienlicher gewesen sind, als die überholten Spekulationen des Intellekts aus den Zeiten des Laokoon.

Diese moderne Methode wollen wir denn auch auf das gewerbliche Gebiet anwenden: unerbittlich prüfen, ob ein Werk gegen die Gesetze seiner Technik oder Bestimmung verstoße, im übrigen aber nicht fragen, ob seine Form eine nie vorher dagewesene sei, vielmehr das schön Ueberkommene mit Liebe pflegen.

Sind doch Ruhe und Klarheit der alten Formen gute Geister, die die Nervosität des modernen Lebens wirksam aus unserer nächsten Umgebung bannen können, und es ist ein Zeichen von Gesundung, daß der deutsche Geist, seiner Art gedenkend, auch die Errungenschaften nicht achtlos beiseite wirft, die die Vorfahren aus den großen Epochen früher Völker zogen.

Kein neues Material, nicht die moderne Technik der Ingenieure, verdrängt die ehernen Gesetze der Mathematik, die für die Architektur aller Zeiten bestimmend waren, und es ist geradezu paradox, gewisse neue Kurven der Eisenkonstruktion als eine der Zeit gemäße Formensprache auch auf andere Aufgaben anwendbar zu erklären. Eine nüchterne Auffassung, die sich nicht an Worten berauscht, muß einen Raum ablehnen, der »eigentlich nicht architektonisch gelöst«, vielmehr die »Hohlform einer ornamental stilisierten Riesenfrucht« ist, ein Grabmal, das weder Architektur, noch Plastik, vielmehr ein unnennbares Neues, ein nie vorher gedachter Steingedanke sein soll. Und wenn solche Erscheinungen heute nicht mehr große Kreise ziehen, so ist dies nur ein untrügliches Zeichen, daß wir der Erfassung der wesentlichen Bedingungen eines Kunstwerks wieder näher gekommen sind. Wenn wir bei der Architektur die Mathematik herrschen lassen, werden wir bei den Möbeln, deren Eleganz und Bequemlichkeit wir bewundern, auch gerne das Geheimnis dieser Wirkungen in ihren Maßen und Verhältnissen suchen, wenn wir auch die zeitliche Beigabe von Schmuckformen als überflüssig und oft störend uns nicht zum Muster dienen lassen wollen. Die Zweckdienlichkeit und der Formenadel, den die einzelnen Geräte der älteren Zeiten aufweisen, lassen uns recht die Kluft empfinden, die

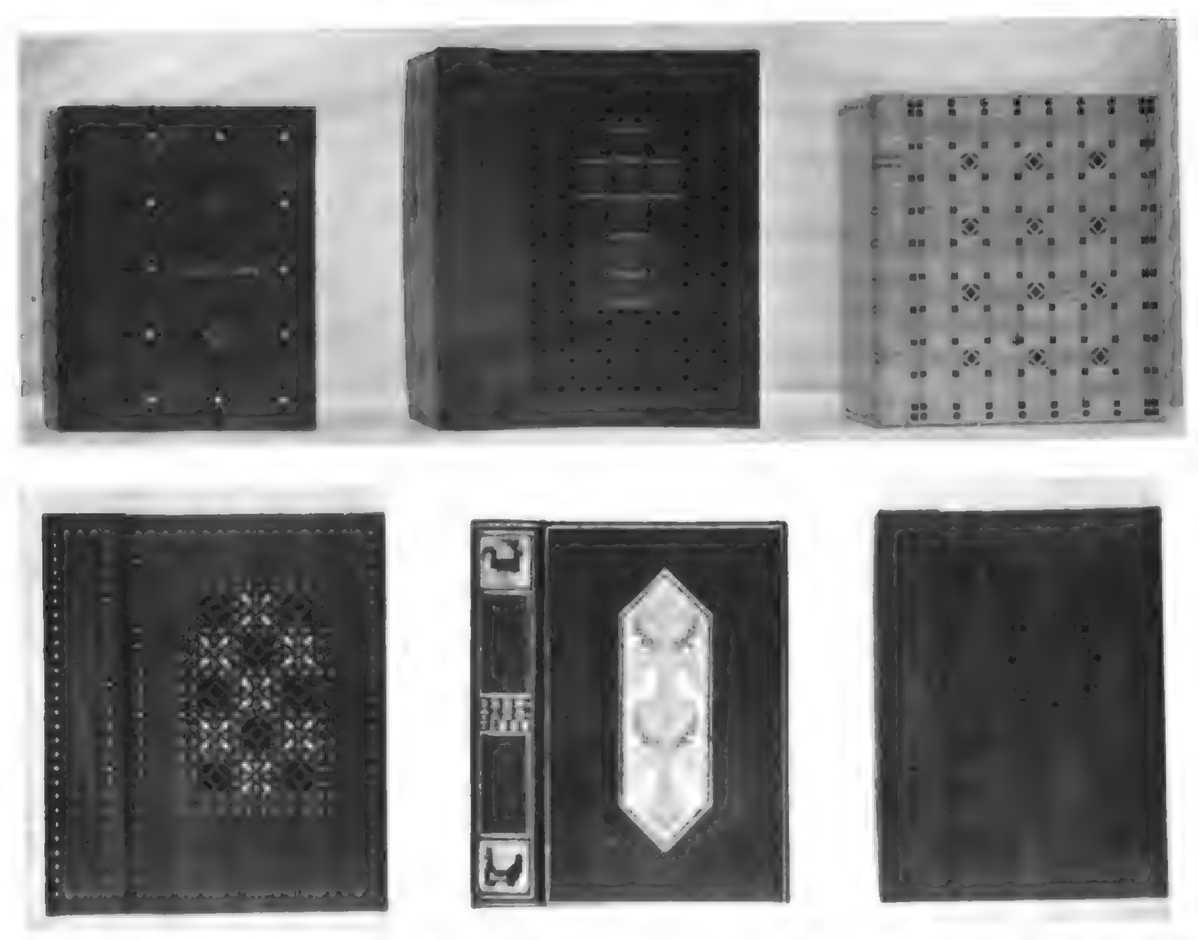
zwischen den Erscheinungen der Mode und unserer wahren Existenz klafft, und die es zu überbrücken gilt. Es bedarf da des Idealismus, nicht nur der Künstler, sondern auch der Ausführenden, um ernsthaften Wandel zu schaffen. Wie schlecht es mit der Metallfabrikation bestellt ist, lehrt uns ein Blick in die Kataloge gewisser Metallwarenfabriken und in die Schaufenster entsprechender Handlungen. Es zeigt sich hier ein künstlerischer Tiefstand dieser Industrie, die mehr wie jede andere durch ihre modernen Einrichtungen berufen wäre, die Wünsche weiter Kreise nach gutem Kunstgewerbe zu erfüllen, da es bei der Massenfabrikation doch nur weniger neuer Formen bedürfte, um den zu Tausenden in den Handel gehenden Stücken mehr Schönheit mit auf den Weg zu geben. Hier kann ein holländischer Künstler, JAN EISENLÖFFEL, als Muster dienen für die Fortführung einer überkommenen einfachen Formensprache in wahrhaft modernem Sinne. — Von bäuerlicher Keramik finden sich noch in einzelnen Teilen Deutschlands glückliche Spuren, doch wird nicht genug zu ihrer Pflege getan, vielmehr versucht, durch eine äußerliche Modernität die alten Traditionen zu verdrängen. — Anstatt japanischen Korbwaren bei uns einen großen Markt zu eröffnen und fremde Materialien zu verarbeiten, sollten wir unseren heimischen alten Weidengeflechten, die mit den japanischen an Kunstwert wetteifern können, wieder Beachtung schenken und unsere Industrie lehren, sich einem Gebiet wieder zuzuwenden, dessen einstige Blüte heute kaum jemand ahnt. — Wie das Flechtwerk, so trägt das verwandte Gebiet der Weberei und Stickerei seine Stilgesetze in sich selbst. Die Reize, die in der Bindung und Knüpfung der Fäden, in der strengen Gesetzmäßigkeit des Stoffgrundes bei der Kreuzstich- und Perlenstickerei ihre Ursache haben, lassen sich immer neu variieren. — Der platte Ungeschmack der hier, ebenso wie in den Ledertechniken noch vorherrscht, sollte wirksam bekämpft werden durch systematische Schulung des Dilettantismus, die ihn in seine Grenzen weist, und auf diesem Umweg könnte vielleicht in das deutsche Haus die Bibliophilie, die Freude am schön gebundenen und ausgestatteten Buch getragen werden. — Wenn gleich die Entwicklung des Buchgewerbes noch mit die erfreulichste Richtung genommen hat, so gibt es auch hier noch viel zu tun. Nach der schnellen Abwirtschaftung des modernen »Buchschmucks«, sind wir, veranlaßt durch englische Künstler, nach allerhand tastenden Versuchen, doch allmählich bei eingehendem Studium älterer Werke zu einem echten Buchstil gekommen, dem man vielleicht nur den einen Vorwurf machen kann, noch zu stark an seinen Vorbildern zu haften. Doch dies erklärt sich aus dem Umstand, daß uns vorläufig für künstlerische Zwecke nur alte Schriftschnitte zur Verfügung stehen. Die anfangs so hochgepriesene Eckmannschrift ist ad acta gelegt, sobald man erkannte, daß es ein Unding sei, zwei grundverschiedene Schriftcharaktere wie Fraktur und Antiqua miteinander zu verquicken und bei einer so heikel zu behandelnden Materie, wie es Schrift ist, den Boden der Tradition zu verlassen, die hier ebenso sehr ein ehernes Gesetz ist, wie die Mathematik für die Architektur. So erscheint hier die Schaffung neuer Schriften als die Hauptaufgabe der nächsten Zeit. Wird auf der einen Seite die Verbindung mit dem Ueberkommenen vermißt, so ist andrerseits ein falschgerichteter Vergangenheitskultus zu tadeln. Man denke an die Neudrucke alter berühmter Literaturwerke und mache sich doch einmal klar, daß eine solche faksimilierte Ahnenbibliothek auf literarischem Gebiet der künstlerisch imitierten Ritterrüstung in der Diele des modernen Schloßherrn nicht unähnlich sieht. Was von älterer Literatur noch lebendig ist, kann auch in einer der lebendigen Art entsprechenden Ausstattung geboten werden. — Auf dem Gebiete des künstlerischen Reklamedruckes hat die Steglitzer Werkstatt, in ihren jetzt schon historischen Gründungsjahren, die Wege gewiesen. Es bleibt aber auch hier noch genug zu tun, namentlich sind die vielen Möglichkeiten, die in der Papierverarbeitung, in der künstlerischen Nutzung der Stanz- und Prägemaschine liegen, noch nicht annähernd erschöpft. — Die Unfähigkeit der Moderne zeigt sich selbst an unseren neuen Kinderbüchern, und wenn wir die Roheit des Spielzeugs gewahr werden, das heute als künstlerisches Produkt in den Handel kommt, so greifen wir doch lieber auf die naiven Holzschnitzeleien zurück, die keinen Anspruch auf Kunst machten, und merken, wie lebendig noch heute LUDWIG RICHTERS Bildersprache ist.

So sehen wir überall, daß es nicht ratsam ist, die Brücken hinter sich abzubrechen, und daß wir ohne Ehrung der Vergangenheit einen »neuen Stil« nicht haben können. Am Anfang der Bewegung konnte freilich bei der Neigung der Deutschen zur Ideologie ein solches Stilphantom zum Programm werden, wie auch das Reformkleid und so vieles andere, was die neue Kunstperiode mit sich brachte. — Wenn nun die Dresdner Ausstellung einen Wendepunkt bezeichnete, so war es allerdings die endgültige Aufgabe des »neuen Stils«, die sich allgemein versteckt und unklar, nur an einigen Stellen ganz ausgesprochen, zeigte. Rückkehr zum Biedermeier freilich war es nicht, was der Einsichtige an diesen Stellen gewahrte, vielmehr ein Forschen nach den Ursachen, ein Fixieren der notwendigen Grundbedingungen, die vielleicht einem neuen Stil als Unterlage dienen könnten, dabei auch ein Wahren guter vorhandener Formen — kurz, alles in allem, wenn man so will, über ihn hinaus — einen »Ausgang vom Biedermeier«.

. . . .

Die Veranlassung zu vorstehenden Ausführungen war die mir gestellte Aufgabe, einen Kommentar zu meinen und meiner Frau hier veröffentlichten Arbeiten zu geben. Wenn ich mich ihrer erledigt habe, ohne diese Arbeiten auch nur flüchtig zu erwähnen, so hoffe ich doch, klargestellt zu haben, welche einheitliche Grundauffassung ihr Entstehen bedingte. — Wenn auch die Gegenstände wohl selbst den Beweis erbringen, daß Wille und Tun sich einen, so hätte doch das umgekehrte Verfahren, aus dem Fertigen die ihm zugrunde liegenden Absichten zu erklären, zu falschen Schlüssen geführt, denn Werke, an deren Entstehen viele Hände helfen müssen, sind abhängig von manchen Zufälligkeiten und zeigen nicht immer rein das vom Künstler Gewollte. Zum Teil sind sie ja auch, am großen ewigen Werdegang der Entwicklung gemessen, Versprechungen für die Zukunft, hier ein Versprechen, mitzuhelfen am Suchen der Zeitgenossen nach neuen Möglichkeiten der Form, aber auch mitzuhelfen, ein großes überkommenes Kulturerbe zu wahren in dem Bewußtsein, mit vollem Recht dazu auch einer Pflicht zu gehorchen, die dem auferlegt ist, der in diesem Erbe einen großen Schatz von Kraft und Schönheit erkannt hat. Mag ein solches Tun auch eher pedantisch als originell, eher trocken als sensibel, eher vorsichtig als abenteuerisch erscheinen, unlogischer Denkart entspringt es nicht, solange es scheiden kann, was brauchbar und belanglos ist, und ohne Sentimentalität abwägen, was Zukunftswerte in sich birgt, und was als überlebt aufzugeben ist.

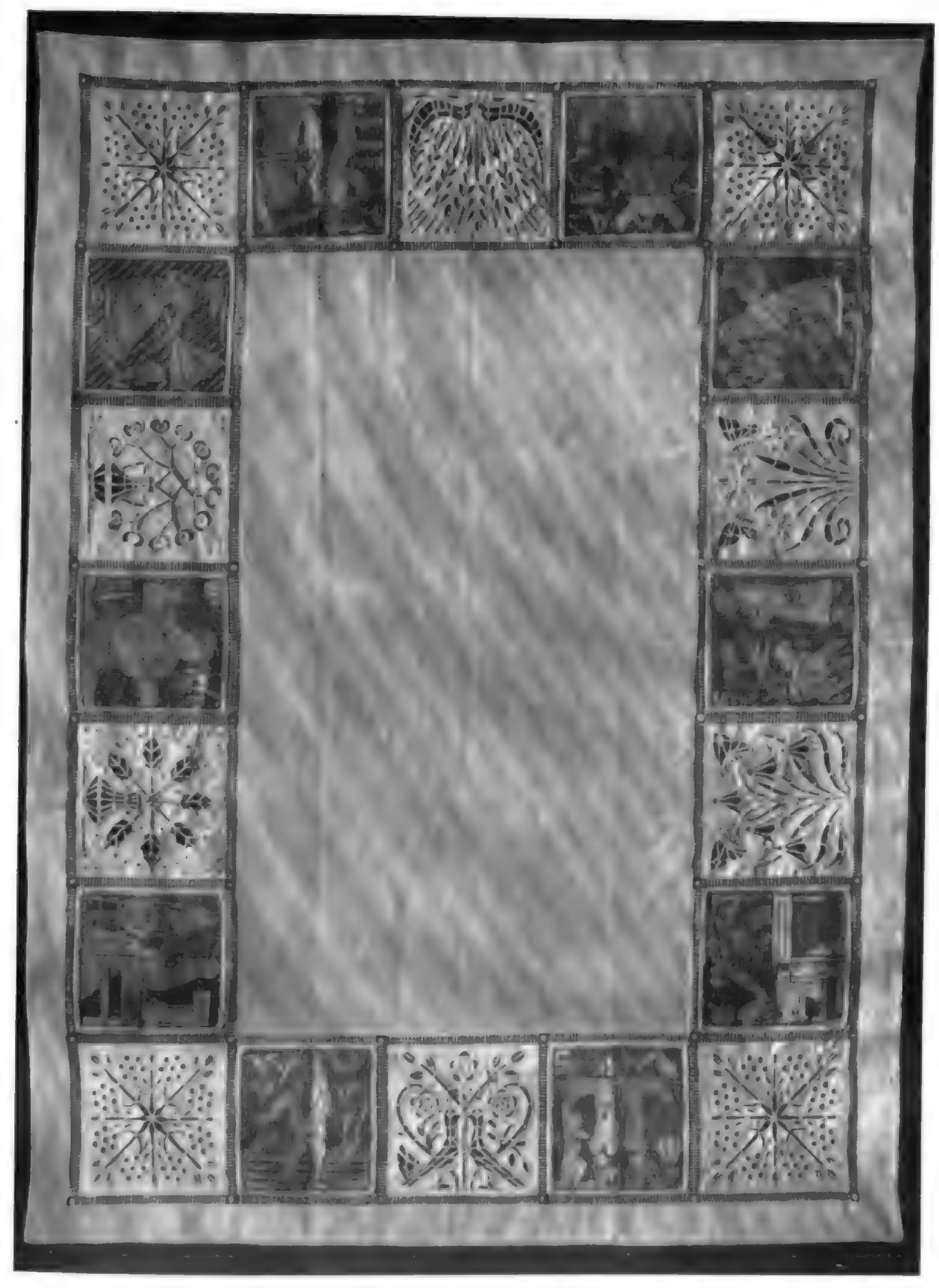
F. H. EHMCKE



PAUL ARNDT • LEDERBÄNDE MIT FLECHTARBEIT, BLINDDRUCK, HANDVERGOLDUNG, PERLENSTICKEREI UND AUSSCHLAGARBEIT • AUSFÜHRUNG PAUL ADAM UND A. KÖKER, DÜSSELDORF

Die Erörterung kunstgewerblicher Fragen wird für das Publikum an Interesse, für alle näher Beteiligten an Wert gewinnen, wenn die führenden Künstler öfter die bildliche Bekanntgebung ihres Schaffens mit dem eigenen Worte begleiten werden, wie in diesem Hefte F. H. Ehmcke es getan hat. Sie sind der persönlichen Ziele, wie der allgemeinen Aufgabe unserer Kunstarbeit im eigentlichen Sinne bewußt und dürfen daher auf bereitwilligstes Gehör rechnen.

Dagegen wird der in die Mitarbeit eintretende Jüngere den empfehlenden Hinweis auf seine Leistungen erwarten dürfen. Paul Arndt ist mit persönlicher Befähigung und ausgebildetem Geschmack in diejenige Bahn unserer gewerblich-dekorativen Kunst eingetreten, die durch die Steglitzer Werkstatt eröffnet wurde. Von Beruf Lithograph, hat er unter der Leitung von F. H. Ehmcke die Buchkunst seiner Arbeit hinzugewonnen. Der Superiorität der englischen Technik in der Buchkunst gemäß, ging der Künstler 1904 nach England und besuchte anderthalb Jahre das Battersea Polytechnic in London. In der Werkstatt von Sangorski and Suttcliff erlernte er das Buchbinden. Er beteiligte sich an der National Competition und empfing für seine Arbeit die silberne Staatsmedaille und die bronzene des Owen Jones-Preises. Der Künstler dankt dieser englischen Schulung den sicheren Sinn für die Reize, die der Technik abgewonnen werden können und für die Schönheit des Materials. Seine Art aber ist deutsch und ist persönlich. Den technisch gegebenen, also wahrhaft buchmäßigen Schmuckmöglichkeiten gewinnt er mit erfinderischer Kraft sehr mannigfaltige Lösungen ab, die immer in sich geschlossen und überzeugend sind. Der Künstler ist berufen, der Kultur unseres deutschen Buches wertvolle Dienste zu leisten. Seine Gabe technisch-ornamentaler Erfindung im weiteren Sinne zeigt die abgebildete Leinendecke in einem glücklichen Beispiel. Möge dem Künstler, der Düsseldorf verläßt, in Berlin eine fruchtbare Verwertung seiner ruhig-sicheren Art vergönnt sein.



PAUL ARNDT-BERLIN LEINENE DECKE MIT FILET-EINSÄTZEN

AUSFÜHRUNG: FRAU DIREKTOR FRAUBERGER, DÜSSELDORF



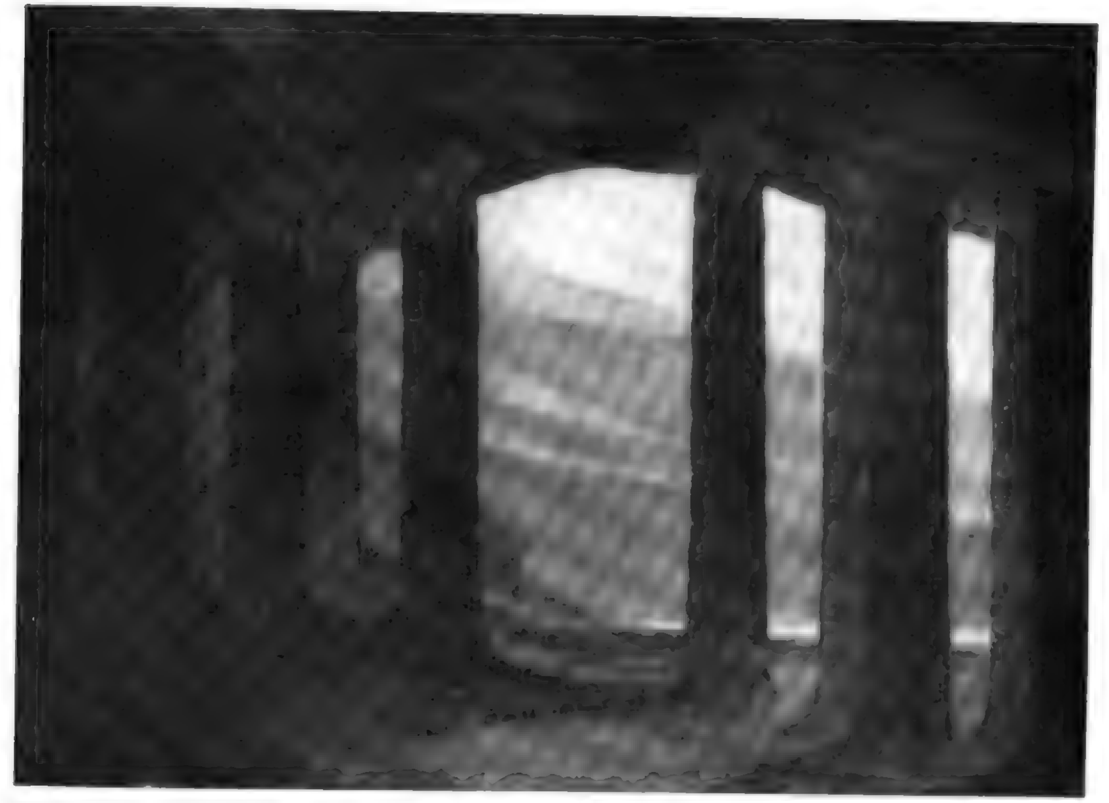
VERLIESZ IN KLINGSORS ZAUBERSCHLOSZ — ERSTE DEKORATION IM II. AKT

ENTWÜRFE ZU PARSIFAL-DEKORATIONEN

Die Inszenierung als Ausdrucksmittel d. h. nicht mehr als bloßes Gefüge gemalter Wände und Gegenstände, vor und zwischen welchen der Schauspieler sich bewegt, — ist kein neuer Gedanke. Aber bis heute hat er nur in einzelnen als ein ästhetisches Verlangen gelebt, ohne in einem rationell ausgebauten technischen Prinzip in Erscheinung zu treten.

Zwei Hindernisse stellen sich seiner Verwirklichung noch entgegen: Vor allem die unausrottbare Vorliebe des Publikums für Dekorationsmalereien und für die Menge gemalter Dinge, welche ihm dadurch geboten wird. Dann aber — und dies stellt nur die Folge dieser Vorliebe dar — die ganz ebenso unausrottbare Idee, die Inszenierung habe in erster Linie die Illusion der Wirklichkeit anzustreben. — Diese Illusion ist in gewissen Einzelfällen möglich; z. B. für die Interieurs des modernen Lustspiels. Doch für die große Mehrzahl der Schauplätze, welche die Bühne darzustellen hat, bleibt diese Illusion ein Widersinn, da der „plastische" und bewegliche Schauspieler unmöglich in irgendwelchen Kontakt mit den ihn umgebenden flachen, senkrechten (für alle lebendige Licht- und Schattenwirkung, somit für jeden Ausdruck toten) Kulissenmalereien treten kann. Auch die Beleuchtung, welcher heute vor allem andern die Aufgabe gestellt ist, diese Kulissenmalereien in möglichst helles Licht zu setzen, damit alles hier Dargestellte in voller Deutlichkeit erkannt werden könne, versagt infolgedessen dem Schauspieler die Art von Licht, die für ihn nötig wäre. — Endlich aber wird niemals die Illusion der Wirklichkeit das Ziel der Kunst sein; sondern einfach ein Kunstmittel unter andern, dessen der Künstler sich gelegentlich bedienen kann.

Nachdem dies einmal festgestellt, erklärt sich die außerordentliche Entwicklung, welche die Dekorationsmalerei gewonnen hat, von selbst: ohne Darsteller, gibt die Malerei die Illusion des Dioramas, d. i. die Illusion, welche der Neigung des großen Publikums entspricht. Und das Auge dieses Publikums hat sich daran gewöhnt, vollständig zu trennen zwischen jener Illusion des Raumes und



WALD ERSTE DEKORATION IM I. AKT



BLUMENAUE ERSTE DEKORATION IM III. AKT

derjenigen, welche der Schauspieler durch seine lebendige Gegenwart und sein Spiel erweckt. Anstatt also von einer Gesamtwirkung ergriffen zu werden, die — indem sie von der Erscheinung des Darstellers und derjenigen des ihn umgebenden Raumes gemeinsam und einheitlich ausgeht, — in sich widerspruchslos und daher ausdrucksvoll ist, anstatt somit völlig hineingezogen zu werden in den Ausdruck des Geschauten, — muß der Zuschauer selbst eine Synthese vollziehen, die — künstlerisch, ästhetisch unmöglich ist. . . . Es folgt daraus, daß sein Auge und sein Geschmack gefälscht, verdorben werden.

So ist es heute unsre Aufgabe, ihn davon zu überzeugen, daß jener Widerspruch der Eindrücke nicht notwendig, sondern ihm nur aufgezwungen ist, und daß, sobald er sich einmal entschließt, auf die Befriedigung gewisser unästhetischer Geschmacksforderungen zu verzichten, — eine neue harmonische und ausdruckerfüllte Erscheinungswelt sich ihm von der Bühne herab zu erschließen vermag.

Indem die Inszenierung ausdrucksvoll wird, gewinnt sie jene möglichkeitsreiche Geschmeidigkeit, welche ihr so nötig ist, um das Joch unsrer willkürlichen und starren szenischen Konventionen von der Phantasie der dramatischen Autoren zu bannen. Die Musik ist die unvergleichliche Offenbarerin! Vielleicht wäre es klug und ratsam, sie zu solch schwierigen Reformen heranzuziehen, sich ihrer zu bedienen als Vermittlerin zwischen Inszenierer und Publikum.

Die drei Entwürfe, welche diese kurzen Aufzeichnungen begleiten, sollen — soweit dies außerhalb der Bühne und ohne die suggestive Klangwirkung der Musik erreichbar ist — zeigen, wie dem Inszenierer, indem er den in der Partitur (Text und Musik) verborgenen Angaben gewissenhaft folgt, die Möglichkeit gegeben ist, zu einem ausdrucksvollen Stil zu gelangen. Dieser Stil, welcher nun nicht mehr bloß in persönlich zufälliger Vorstellungskraft wurzelt, zwingt uns zu einem bühnentechnisch gänzlich veränderten Verfahren: die gesamte Inszenierung muß aus der Handlung des Dramas selbst erwachsen, also den Darsteller zum Ausgangspunkt nehmen.*)

Die Inszenierung wird dadurch gleichermaßen zur Basis der dramatischen Handlung wie zur idealen Architektur, welche sich aus ihr erhebt. So beginnt die Harmonie sich zu vollziehen. Hier ist nicht der Ort, die drei begleitenden Dekorationsentwürfe technisch und dramatisch zu rechtfertigen. Der Autor bittet den Leser, ihm dies zu erlassen und einfach jene Worte und jene Musik vor sein geistiges Ohr zu rufen, für deren szenische Verwirklichung die Skizzen gedacht sind. Der Autor hat die Absicht, nächstens mehrere Zeichnungen mit auf das Einzelne eingehendem Text zu publizieren.

ADOLPHE APPIA

*) Wer sich für diese Inszenierung »als Ausdrucksmittel« interessiert, sei hier auf das vor zehn Jahren erschienene Werk des gleichen Verfassers aufmerksam gemacht: »Adolphe Appia: Musik und Inszenierung«. — München, F. Bruckmann A.-G.



PAUL SCHULTZE-NAUMBURG, SAALECK • GÄRTNER WOHNHAUS IN GODESBERG a. RH.

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Druck und Verlag von F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86.



SCHÖNHEIT UND AUSDRUCK

Es ist mir nie recht klar geworden, ob das Ziel der Kunst eigentlich Schönheit oder Charakter sein soll. Die schönsten italienischen Gemälde kann ich in größerer Anzahl nicht genießen, und an deutschen und niederländischen Meistern habe ich bei verhältnismäßiger Ungelenkigkeit oft größere Freude. Und die gleiche Empfindung traf ich häufig bei anderen, auch bei der Beurteilung von Kunstwerken der Architektur und der übrigen Gebiete der Kunst. Die vollendete äußere formale Schönheit mag wohl mehr für die sinnesfrohen Südländer sein. Wir bleiben kalt bei vollendeten Formen, wo der Inhalt nicht kraftvoll durchdringt. Haben doch lange unsere Maler voller Scheu die Schönheit gemieden aus Angst, für trivial gehalten zu werden, und das Triviale gemalt, um Charakteristik zu bieten. — „Um originell zu scheinen", wird man mir vielleicht antworten. Aber das trifft wohl nicht die Führenden. Die ganze Kunst Italiens steht unter dem Zeichen jener Epoche „der Renaissance", die mit unerreichbarem Feingefühl für Ebenmaß und Harmonie immer und immer wieder jene klassischen Formen variierte, jene Werke überirdischer Vollendung schuf, die nie übertreffbar erscheinen. Nie könnte ich mir diese abgeklärte heitere Ruhe der Vollendung in Deutschland denken. Bei uns atmet alles Ringen und Arbeit und Kampf.

Ein Italiener erzählte mir vor einiger Zeit von seinem Landhause, das er mit vier riesigen Säulen schmücken wollte, Säulen im Sinne PALLADIOS von vollendeter Schönheit der Form. Die glänzende Pracht der Säulen, die herrliche Schönheit ihres elastischen Schaftes, die Größe der Erscheinung, die sie seinem Hause verleihen würden, das machte seine Augen leuchten.

Ich glaube, ich könnte kaum ein besseres Beispiel finden, nordische Auffassung diesen Idealen sinnfälliger gegenüber zu stellen als in dem Honnefer „Feuerschloß" des Architekten FREIHERRN VON TETTAU, das in zahlreichen Abbildungen uns vorliegt. Meinem Italiener würde es sicherlich bei aller Vornehmheit und Größe zu wenig glänzend, zu



ARCH. WILHELM FREIHERR VON TETTAU-BERLIN — DAS „FEUERSCHLOSZ" IN HONNEF a. RH.: EINFAHRT

wenig heiter, zu unscheinbar sein, und manchem Deutschen wird es zu ernst und besonders im Inneren zu starr, zu kalt und zu streng sein.

Aber Charakter hat es.

Auf langgestreckter Terrasse hinter der schlichten Bruchsteinmauer erhebt sich das Hauptgebäude in breit gelagerter ernster Masse. Der Farbe des Kalksteinmaterials entspricht die Einfachheit der Formen. Scharf und fein geschnitten legen sich die Gurtgesimse über dem Erdgeschoß um die schweren Mauern, und kantig und spröde stehen die flachen Pilaster vor der Fläche, das Dach tragend. Es ist das Gerippe, die Struktur, die durch den Kalkstein hier in Tuffsteinmauerwerk gegeben wird. Grotesken des Tierkreises in eigenartiger Auffassung schmücken die Pilaster. Sonst sehen wir nichts an Formen. Umsomehr kommen die Schönheiten des körnigen Materials zur Geltung.

Darüber türmt sich ein gewaltiges Schieferdach, dessen Flächen in vielfachen Ausbauten und Luken sich brechen und knicken, alle Giebel und Erker und Fenster überdeckend und bergend in einer großen zusammenhängenden Hülle. Scharfkantig und dünn endigen die Flächen in den Kanten und bringen die gerade dem Schieferdach eigentümliche Dünne der Dachhaut zum Ausdruck. Von den tiefen, die Fenster beschattenden Gesimsen an der Hauptfront aufwärts türmen sich die Dachflächen, höher und höher immer neue Lukenausbauten herausstreckend, immer die gleiche, dreimal in flachem Winkel gebrochene Ausbauchung, die bei aller Schärfe doch die Flächen zusammenhält und die Zerrissenheit der Erscheinung vermeidet. So ist trotz größter Mannigfaltigkeit des Aufbaues und reicher Gruppierung ein ernster einheitlicher Gesamteindruck gewahrt.

Ursprünglicher noch ist der Ausdruck des Materials bei den Nebengebäuden (Abb. S. 290 u. 291). Der heimische Bruchstein ist hier gegen Kalksteineinfassungen von einem muscheligen, von rostbraunen Tongallen belebten Gefüge gesetzt; gelblicher Rauhputz hebt sich gegen die dunkelgebräunten Fachwerkshölzer. Und wie die natürlichen Farben der Materialien, so sind auch hier die Formen zur höchsten Ausdrucksfähigkeit gesteigert.

Wieder ist der Aufbau in der Hauptidee symmetrisch entwickelt (vgl. Abb. S. 288); wieder geben die flachen Winkel der mehrfach gebrochenen Vorbauten die Hauptmotive. Etwas gekünstelt und fremdartig stehen die flachen Bogenblenden, die eine arkadenhafte Behandlung andeuten. Die knappen Gesimse entsprechen hier der Zurückhaltung eines Nebengebäudes. Sogar die verpönte „preußische Kappe“ tritt bei dem zurückliegenden Flügel im Hof (vgl. Abb. S. 290 oben) mit ihren charakteristischen Linien als dekoratives Moment auf. Die flachen Gewölbekappen erscheinen in zusammenhängender Folge ähnlich einer flachen Wellenlinie. Der tiefe Schatten darunter markiert um so lebhafter die langfließende Horizontale, auf der sich darüber energisch die enggestellten Holzstiele aufrichten.

Es sind ganz ähnliche Ideen und eine unverkennbare Verwandtschaft in den Formen bei dem Gutsgehöfte „Laagshof“ im Siebengebirge von demselben Architekten zu verfolgen. Eine außerordentlich kraftvolle Konzeption zeigt der Hofgiebel des Wohnhauses (Abb. S. 299—301). Die beiden Erkervorbauten stehen wie zwei stämmige Türme vor der eigentlichen Umfassungswand. Die kraftvolle Vertikale dieser Erker kämpft gleichsam mit den tief unterschnittenen Horizontalen des Balkons und des Giebeldreiecks, dessen Fachwerkssystem in sich wieder scharf die Vertikale und Horizontale zum Ausdruck bringt. Eine fast unmerkliche Abflachung der Schwelle von der Mitte aus nach den Enden zu hebt die Ausdrucksfähigkeit der Horizontalen wesentlich. Die langen Dachflächen der beiden anschließenden Stallflügel sind fast ausschließlich von Horizontallinien beherrscht. Ueberall kehren als Unterbrechung die im Achteckswinkel gebrochenen Erker und Dachausbauten wieder.

Das Ausschlaggebende ist bei allen diesen Bauten die Umrißgestaltung, das räumliche Zusammenfügen von Flächen, d. h. die wirklichen spezifisch architektonischen Ausdrucksmittel, nicht die dekorativen Momente, nicht die formale Ausbildung im engeren Sinne. Die Dekoration beschränkt sich auf eine sehr sparsame Verwendung von Bildhauerarbeiten von sehr kerniger stilisierter Zeichnung.

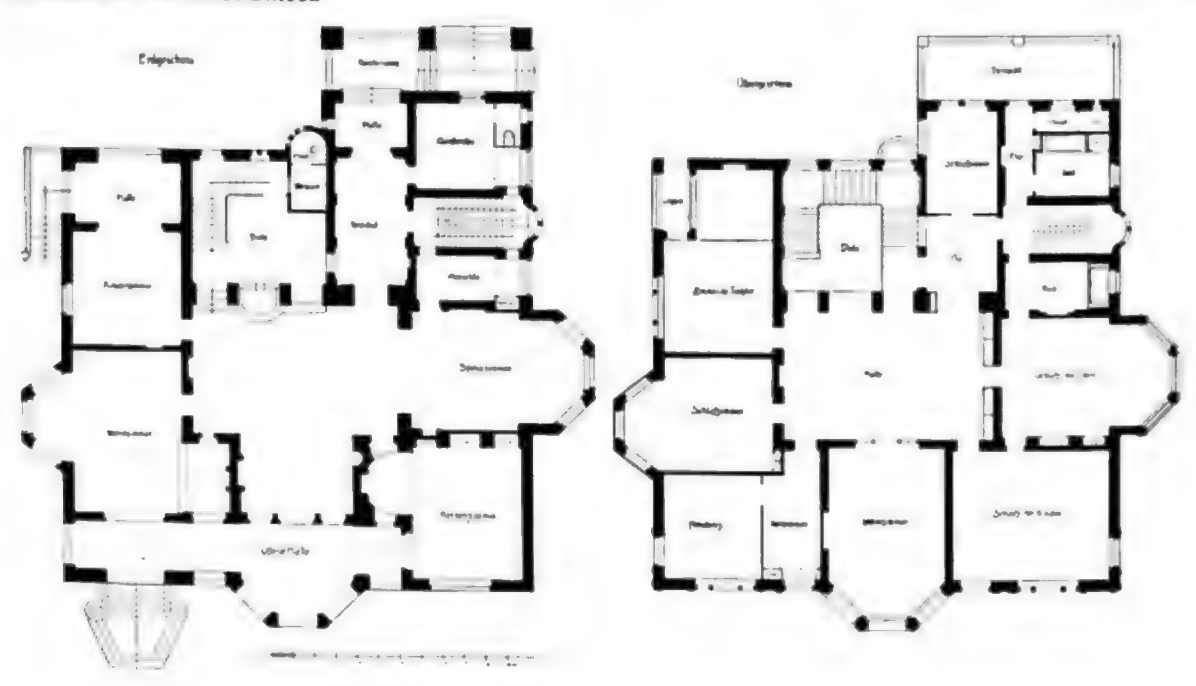
Die Durchbildung der Innenräume entspricht vollkommen dieser Auffassung der Außenarchitektur. Die räumliche Wirkung ist sehr großzügig gedacht und durchaus architektonisch empfunden. Aus den Grundrissen des Feuerschlosses (Abb. S. 284 u. 285) kann man die Größe der zusammenhängenden Räumlichkeiten entnehmen, die durch die Oeffnung der Mittelhalle zur Treppendiele, zum Speisezimmer und der Rheinhalle gebildet wird. Es ist eine Raumgruppe von etwa 20 m Länge und 17 m Tiefe, in der verschiedene Pfeilerstellungen und vor und rückspringende Erker die mannigfaltigsten Durchblicke geben. In dieser ganzen Raumgruppe ist eine einheitliche

ARCH. WILHELM FREIHERR VON TETTAU-BERLIN

DAS „FEUERSCHLOSZ“ IN HONNEF: RHEINSEITE

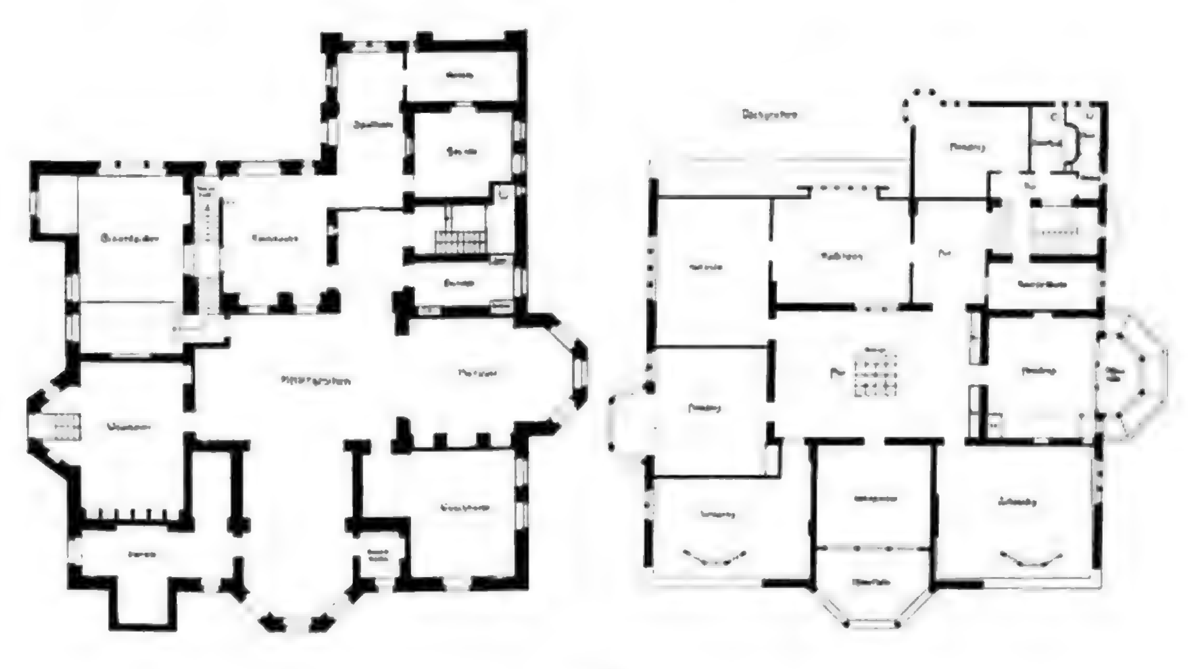


RÜCKSEITE UND GRUNDRISSE





GARTEN UND GRUNDRISSE







OBEN: GARTENPAVILLON

UNTEN: BRUNNEN



ARCH. WILHELM FREIHERR VON TETTAU-BERLIN

DAS „FEUERSCHLOSZ“ IN HONNEF a. RH.: TERRASSE



WILHELM FREIHERR VON TETTAU PFÖRTNERHAUS UND REMISE

Höhe in den ringsum laufenden Paneelen eingehalten, um die Zusammengehörigkeit der Einzelräume zum Ausdruck zu bringen. Die Abbildungen auf den Seiten 292 bis 296 geben einen Begriff von der räumlichen Wirkung. Die letzteren zeigen uns Partien aus einigen Räumen dieser Gesamtgruppe. Die breitgestreckten Gurtbögen, die niedrigen Durchgangstüren, die tief heruntergehenden Fenster bringen eine Breite und Schwere in diese Räume, die lebendig kontrastiert zu dem Treppenhause mit seinem hoch einfallenden Licht und den schlank ansteigenden Pfeilern der das Gewölbe tragenden Bögen. Die Brüstungen der Treppe und der Halle im Obergeschoß sind wie flach profilierte Tafeln zwischen die Pfeiler eingefügt, die unbekümmert um die Stockwerksteilung aufschießen mit eigenartigen, zierlichen, fast überschlanken Pilastern.

Eine ungewöhnliche Großzügigkeit spiegelt sich auch in dem Damenzimmer und dem Schlafzimmer wieder (Abb. S. 295 u. 297). In beiden Räumen sind die Erkerausbauten durch scharfe Trennung von den übrigen Räumen, durch das Tieferlegen der Decken und durch das kräftige Zusammenfassen der Lichtquellen sehr ernst und streng gegliedert. Bei dem Schlafzimmer wirkt die puritanische Einfachheit mit dem zierlichen Charakter des Toilettetisches, der Vorhänge, mit der Helligkeit des einflutenden Lichtes ungemein adrett und sauber. In dem Damenzimmer dagegen kann ich mich des Eindrucks einer gewissen Oede nicht erwehren. So eigenartig und ausdrucksvoll die räumliche Gliederung des Raumes durchgeführt ist, so ungern vermisse ich hier die Behaglichkeit und den Charm, den ich gerade bei einem Damenzimmer am ersten erwarten würde.

Auch bei diesen Innenräumen möchte ich mit einigen Worten auf die charakteristische Behandlung der Materialien, die überaus sachgemäße Verwendung und Benutzung der Eigentümlichkeiten jedes Materials hinweisen. Die Täfelungen, die, wie schon der Name besagt, nicht aus massivem Material, sondern aus aufgelegten Tafeln bestehen, verleugnen nirgends ihren flächenhaften Charakter. Starke

Profilierungen und plastische Gliederungen suchen wir vergebens. Die natürlichen Farben der Holz- und Marmorarten bestimmen meist die Farbenstimmung der Räume. In der Erdgeschoßhalle ist die Täfelung aus graurotem „Famosa“-Marmor von der Lahn ausgeführt. Die lebendige Struktur des starkgeaderten Marmors bildet die einzige Dekoration des sonst glatt in elfenbeinfarbiger Tönung gehaltenen Raumes. In der Rheinhalle ist Eichentäfelung mit Füllungen von Seideneiche gegen graugelben Anstrich abgestimmt. Im Speisezimmer ist die Täfelung aus Kalophyllum, einem stark geflammten mahagoniartigen Holz aus unseren ostafrikanischen Kolonien hergestellt, dessen Farbe durch eine stumpfe, blau-weiße Caseïnbemalung der oberen Wandfläche und des Gewölbes im Erker gesteigert wird. Im Damenzimmer hebt sich von silbervioletter Wandbespannung die gelbe Birke der Schränke und Täfelungen ab. Das Treppenhaus zeigt graue Eichenvertäfelung, die wirkungsvoll von dem grauroten Marmor des Pannels der Halle und der roten Bemalung des Tonnengewölbes absticht. Im Schlafzimmer ist die Holzvertäfelung und das Mobiliar aus hellgrauem polierten Ahorn gefertigt, dessen Farbe durch einige eingelegte blaue Lüsterkacheln belebt wird. Im Kinderzimmer ist in eigenartiger Weise die lebhafte Wirkung astreichen Tannenholzes zur Erzielung einer heiteren Stimmung benutzt, wie man dies in alten Tiroler Bauernstuben häufig beobachten kann. Wir finden durchweg die größte Achtung vor dem Material und ein weitgehendes Verständnis für seine Eigentümlichkeit.

Wie schon mehrfach betont, fehlt ein eigentlich ornamentaler Schmuck bei allen diesen Bauten fast vollständig. Wo Schmuck an einzelnen Stellen auftritt, ist es Bildhauerarbeit. Man empfindet es, daß der Architekt sich mehr zum bildnerischen Schaffen hingezogen fühlte und der Ausbildung architektonischer Formen fremder gegenüberstand. Das ist es, was den besprochenen Bauten auch ihre Eigentümlichkeit verleiht; die aufs höchste gesteigerte Ausdrucksfähigkeit im Aufbau und Umriß, vereint mit äußerster Schlichtheit in formaler Ausbildung, vereint mit einer großen Achtung vor dem Material und verständnisvoller Verwertung seiner Eigenheiten, gesteigert durch hie und da eingefügte, starr und eigenartig gezeichnete Skulpturen.

Die wenigsten Architekten fühlen sich als Bildhauer so sicher im Sattel, daß sie die Wirkung des bildnerischen Schmuckes, den sie ihren Bauten geben, ganz beherrschen. Wenn ich hier auf eine Ausnahme, z. B. Professor BRUNO SCHMITZ verweise, so wird jeder, der seine Werke näher kennt, verstehen, wie innig hier die Kunst des Bildhauers mit der des Architekten vereint ist. Die Wirkung



WILHELM VON TETTAU-BERLIN • DAS „FEUERSCHLOSZ“: BRUNNEN-NISCHE





OBEN: STALLGEBÄUDE UNTEN: WIRTSCHAFTSHOF



ARCH. WILHELM FREIHERR VON TETTAU-BERLIN

DAS „FEUERSCHLOSZ“ IN HONNEF a. RH.: NEBENGEBÄUDE



ARCH. WILHELM FREIHERR VON TETTAU-BERLIN DAS „FEUERSCHLOSZ“ IN HONNEF a. RH.: TREPPENHAUS



ARCH. WILHELM FREIHERR VON TETTAU-BERLIN DAS „FEUERSCHLOSZ“ IN HONNEF a. RH.: HALLE





OBEN: KAMINNISCHE IN DER HALLE UNTEN: KAMINNISCHE IM DAMENZIMMER



ARCH. WILHELM FREIHERR VON TETTAU-BERLIN

DAS „FEUERSCHLOSZ“ IN HONNEF a. RH.: DAMENZIMMER



ARCH. WILHELM FREIHERR VON TETTAU-BERLIN DAS „FEUERSCHLOSZ“ IN HONNEF a. RH.: SPEISEZIMMER





ARCH. WILHELM FREIHERR VON TETTAU-BERLIN SCHLAFZIMMER UND KINDERSPIELZIMMER



ARCH. WILHELM FREIHERR VON TETTAU-BERLIN BILLARDZIMMER

jeder dieser Künste ist untrennbar von der anderen, und die Grenze zwischen beiden ist verwischt. Zu allen Glanzzeiten der Kunst, sowohl in der höchsten Blüte der Gotik wie im klassischen Zeitalter der Antike, war eine ähnliche Verschmelzung beider Künste selbstverständlich. In den Heiligenfiguren am Portal einer gotischen Kathedrale fühlen wir fast architektonische Funktionen nach, empfinden sie fast als architektonisches Ornament. Aehnliches ist in der Antike, in höchster Ausprägung übrigens in Aegypten und Mesopotamien zu beobachten.

Im vorliegenden Falle hat die Neigung und Begabung des Architekten offenbar von selbst zu einer solchen glücklichen Verschmelzung von Architektur und Skulptur geführt, die leider bei so manchem anderen Monumentalbau größten Stiles noch schmerzlich vermißt werden muß. Der Stil, der sich bei TETTAU aus der Verschmelzung von Architektur und Skulptur herausgebildet hat, und den wir bei seinen rheinischen Bauten schon durchfühlten, verstehen wir am besten bei der Betrachtung seines Bielefelder Kaiserdenkmals (Abb. S. 302), dessen Bildhauerarbeit zwar von dem Berliner Bildhauer EDUARD ALBRECHT ausgeführt, aber nach einem preisgekrönten Gesamtentwurf und im Geiste WILHELM VON TETTAUS angelegt ist.

Der Standort des Denkmals auf einer kleinen Terrasse dicht vor dem Rathause, flankiert von der Rathaushalle und dem mit dem Rathaus zu einer Baugruppe verbundenen Theaterbau, verlangte eine vorwiegend architektonische Durchführung. Daher ist das Denkmal in strenger, fast stilisierter Auffassung geschaffen. Sockel wie Reiterfigur sind aus Marmorblöcken zusammengefügt und so zu harmonischem Zusammengehen mit den benachbarten Baumassen gebracht.

Der technischen Notwendigkeit, der etwa 5000 kg wiegenden Figur die nötige Stütze zu verleihen, entsprang der Gedanke, den Raum zwischen den Pferdebeinen in Bossen stehen zu lassen, wodurch das Denkmal die zu monumentaler Wirkung notwendige geschlossene, massige Großzügigkeit erhielt.

Die eisgraue Färbung des Bardiglio-Marmors, dessen Tönung an unbearbeiteten Stellen zwischen Weiß und Blauschwarz wechselt, gibt eine malerische Wirkung, welche namentlich am Hermelin, an den Adlern des

ARCH. WILHELM FREIHERR VON TETTAU-BERLIN

DER „LAAGSHOF“ IM SIEBENGEBIRGE

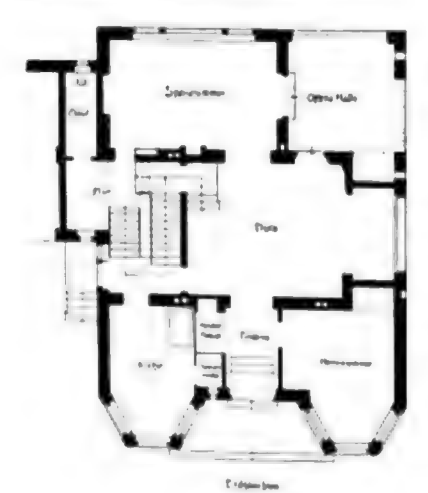


ARCH. WILHELM FREIHERR VON TETTAU — HERRENHAUS MIT GRUNDRISSEN

Mantels und an der Krönungskette voll ausgenutzt ist.

Als starrer Marmorblock steigt das Denkmal auf, scharf, ohne breit vermittelnde Basis von der Terrasse sich erhebend, und fast ohne Einschnitt und ohne erheblichen Absatz geht der Sockel in die geschlossenen Massen des Standbildes über. Symmetrisch, streng und monumental sind Roß und Reiter aufgefaßt, lang wallt der Mantel herab und schließt, mancherlei Einzelheit verhüllend, das Ganze einheitlich zusammen.

Und doch, gegen den ersten Entwurf ist schon mancher Kompromiß zugestanden. Der erste Entwurf war noch erheblich ernster und starrer. Die Beine des Pferdes standen fest wie Ecksäulen auf den Kanten des Sockels, lösten sich noch weniger heraus von dem jetzt stark vertieften Grunde des Marmorblockes, der den Leib des Tieres trägt. Noch mehr als jetzt erinnerte die Auffassung an altassyrische Löwenbilder in Flachrelief, wie sie an Palasttoren standen — — ein steinernes Standbild wie für die Ewigkeit gemacht und imposant. — —



Wohl glaube ich gerne, daß für das große Publikum der ausgeführte Entwurf verständlicher ist als der ursprüngliche, daß er den allgemein üblichen Begriffen von „Schönheit“ näher kommt, aber ich muß sagen, in der ersten Fassung lag mehr Größe, noch mehr Charakter, mehr Kraft und mehr Eigenart.

Ich muß gestehen, mir war sie lieber, mir gilt dies alles mehr — — — oder ist mir Schönheit selbst.

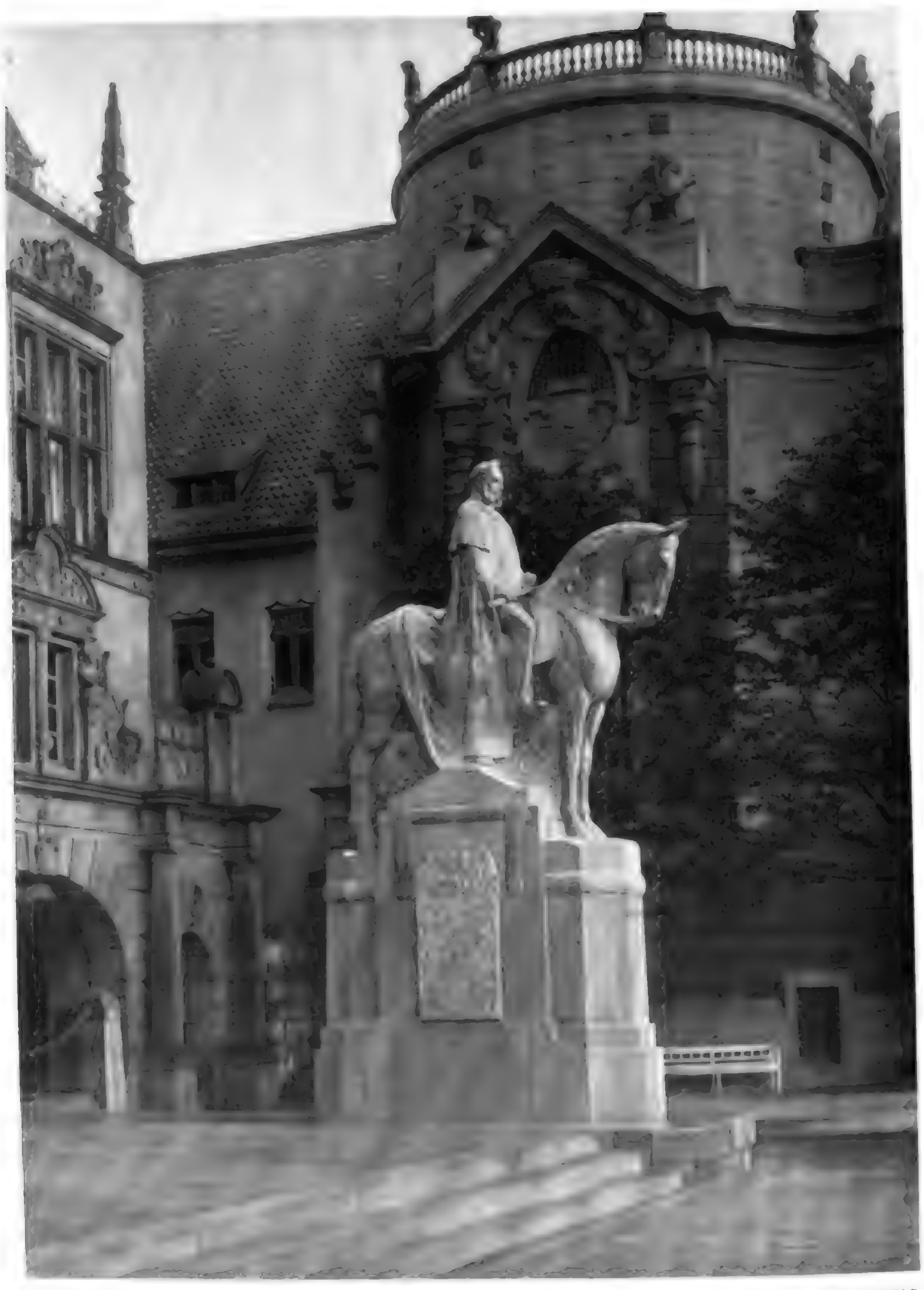
HANS VON POELLNITZ





ARCH. WILHELM FREIHERR VON TETTAU-BERLIN

DER „LAAGSHOF“ IM SIEBENGEBIRGE · HOFANSICHT



ARCH. WILHELM FREIHERR VON TETTAU-BERLIN DAS KAISER-WILHELM-DENKMAL IN BIELEFELD
BILDHAUER: EDUARD ALBRECHT-STEGLITZ

GRABDENKMÄLER VON FRITZ SCHUMACHER

Eines zeigen uns fast alle Abbildungen guter neuerer Werke der Grabmalskunst, nämlich die Notwendigkeit einer durchgreifenden Umgestaltung unserer großstädtischen Friedhofsanlagen. Ja, seit wieder mehr wirkliche Kunst sich dort blicken läßt, desto fühlbarer wird die geschäftsmäßige, stimmungslose Oede des Gräberfeldes. Wichtiger als die Gestaltung des einzelnen Denkmals ist die Aufgabe, dem Gottesacker die poesievolle Erscheinung wiederzugeben, die er von alters her hatte.

Die wachsende Größe unserer Friedhöfe ist dabei ein Haupthindernis. Man muß sich von vornherein klar machen, daß bei solchen Riesenplätzen, wie es die städtischen Begräbnisorte heute meist sind, eine künstlerische Wirkung des Einzelgrabes wie des Ganzen fast ausgeschlossen ist, wenn das Gebiet nicht durch architektonische oder gärtnerische Mittel in kleine geschlossene Gruppen geteilt wird, deren jede einen kräftig umrahmten Bezirk darstellt. Die Notwendigkeit einer solchen festen Umschließung gilt auch für kleinere Friedhöfe. Nur so können wir ihnen den ernsten und weihevollen Charakter, die stille Vornehmheit wiedergeben, die sie heute eingebüßt haben. Man denke sich im Friedhof zu Salzburg die Arkaden und die dahinter ansteigende Felswand weg oder nehme manchem südlichen Camposanto die hohen Zypressenreihen, um der ausschlaggebenden Wirkung der Umrahmung inne zu werden.

Unsere neueren Friedhöfe können sich



FRITZ SCHUMACHER-DRESDEN • • GRABDENKMAL IN MUSCHELKALK AUF DEM WEISZEN HIRSCH BEI DRESDEN
BILDHAUER: SELMAR WERNER-DRESDEN AUSFÜHRUNG: G. A. WALTHER-DRESDEN

naturgemäß selten einer alten Vegetation erfreuen; umsomehr muß hier eine entschiedene Unterteilung des Areals durch Erdbewegung, architektonische und gärtnerische Mittel angestrebt werden, wodurch allein manchen guten Erzeugnissen der Grabmalsplastik wirkungsvolle Stellung gegeben werden und auch möglichst viele Wandplätze geschaffen werden könnten. Aber mit Vorliebe werden ja ebene Terrains ausgesucht, die kräftige Terrassenanlagen und starke Höhenunterschiede in den Gräberstraßen unmöglich machen. Die wenigen Hügelfriedhöfe, die es gibt, lassen alle deutlich die Vorteile des bewegten Bodens gegen den ebenen erkennen.

Auch
ist zu e
unsere F
Grabmäl
MACHERS
sind, bed
Rückend
günstige
her, ob
Es ist z
freie Au
römische
ein schli
friedhöfe
Deutli



FRITZ SCHUMACHER-DRESDEN URNEN-GRABMAL IN CHUR



FRITZ SCHUMACHER-DRESDEN — GRABMAL IN UERDINGEN a. RH.
BILDHAUER: FRANZ KREIS-DRESDEN ▪ AUSFÜHRUNG: G. A. WALTHER-DRESDEN

Das Grabmal Mohr in Dresden, ein kleines Tempelgebäude, dessen Front durch vier reliefgeschmückte Pfeiler gebildet ist, leidet auch etwas unter dem Mangel an Umrahmung, obgleich man merkt, daß der Architekt mit der Durchbrechung der Rück- und Seitenwände ihm den Charakter eines freistehenden Monumentes zu geben bestrebt war. Die Architektur schließt sich an andere geistreiche Versuche des Künstlers in dem Bestreben an, alle traditionellen Bauformen zu vermeiden und doch eine gleichsam selbstverständliche, ruhige und einheitliche Gesamtwirkung zu erzielen. Die Reliefs hat wieder Bildhauer S. Werner, die Ornamentik Rud. Gerbert gemeißelt.

Mehr als Wandgrab denn als freistehendes Monument ist auch die Grabstätte der Familie Floh in Krefeld gedacht. Die guten Verhältnisse des Ganzen, die wohltuende Linie des oberen Mauerabschlusses, besonders aber der reizvolle Bildhauerschmuck von Otto Gussmann lassen die etwas unglückliche Aufstellung fast vergessen. Vielleicht helfen später einmal Bäume und Gesträuch mit ihrem wohltätigen Schutz dem ansprechenden Denkmal zu der notwendigen Deckung. Der Architekt hat vielleicht das Gleiche gefühlt, als er die schulterartigen Mauerstücke an den beiden Seiten des eigentlichen Denkmals als Symbol einer Abschlußwand anbrachte.

Das einfachste und zugleich das eindrucksvollste der Grabmäler befindet sich auf dem Friedhof in Uerdingen a. Rh. und ist der Familie Fusbahn zu eigen. Nichts in der Umgebung stört die Wirkung des schlichten Steines, der in einer Flachnische eine Skulptur von Franz Kreis trägt. Nische, Figur und Gesamtkontur stehen in sehr glücklichem und doch eigenartigem Verhältnis zueinander.

Zum Schlusse sei noch auf ein Hochkreuz in dem Friedhof der nämlichen Stadt hingewiesen. Das $5^1/_2$ m hohe Monument bildet den Endpunkt einer Hauptallee, der es einen vorzüglichen Abschluß gewährt. Bildhauer Richard Guhr hat die strenge ernste Figur des Kruzifixus geschaffen, und hat sich dabei in voller Harmonie mit dem Charakter der Gesamtanordnung gehalten; die einfachen, kräftigen Vertikalen, die durch die breit hingelagerten Umfassungsmauern aufgefangen werden, machen den Reiz der Komposition aus. Die dahinter gepflanzten Lebensbäume werden in wenigen Jahren eine dunkle Mauer bilden und dann den mächtigen Eindruck noch steigern.

Das Monument ist als Ergebnis eines Preisausschreibens entstanden, in dem Schumacher Sieger war, ein gutes Beispiel dafür, wie überall unsere Stadtverwaltungen wirklicher Kunst Eingang in die Friedhöfe zu verschaffen beginnen, wenn auch noch viel und gerade die Hauptsache in dieser Richtung zu tun bleibt.

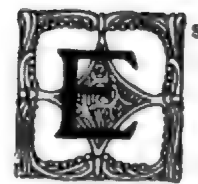
Hans Willich



FRITZ SCHUMACHER-DRESDEN HOCHKREUZ AUF DEM FRIEDHOF IN UERDINGEN a. RH.
BILDHAUER: RICHARD GUHR-DRESDEN • AUSFÜHRUNG: G. A. WALTHER-DRESDEN

DAS PROBLEM DES STILES

Von Georg Simmel



Es ist lange ausgesprochen, daß das praktische Dasein der Menschheit in dem Kampf zwischen der Individualität und der Allgemeinheit aufgeht, daß fast an jedem Punkte unserer Existenz der Gehorsam gegen ein für alle gültiges Gesetz — äußerlicher oder innerlicher Art — in den Konflikt mit ihrer Bestimmtheit rein von innen heraus tritt, mit der nur dem eigenen Lebenssinne gehorsamen Selbständigkeit der Person. Aber es dürfte paradox erscheinen, daß in diesen Kollisionen der politischen, wirtschaftlichen, sittlichen Gebiete sich nur eine viel allgemeinere Gegensatzform ausgestaltet, die nicht weniger das Wesen des künstlerischen Stiles auf seinen fundamentalen Ausdruck zu bringen gestattet. Ich beginne mit einer ganz einfachen kunstpsychologischen Erfahrung. Je tiefer und einzigartiger der Eindruck eines Kunstwerkes auf uns ist, desto weniger pflegt die Frage nach dem Stil des Werkes eine Rolle in diesem Eindruck zu spielen. Bei irgend einer der zahllosen, wenig erfreulichen Statuen des 17. Jahrhunderts kommt uns vor allem ihr Barock-Charakter zum Bewußtsein, bei den antikisierenden Porträts um 1800 herum denken wir vor allem an den Zeitstil, an unzähligen, ganz gleichgültigen Bildern der Gegenwart erregt nichts anderes, als daß sie den naturalistischen Stil zeigen, allenfalls noch unsere Aufmerksamkeit. Gegenüber aber einer Plastik von Michelangelo, einem religiösen Bilde von Rembrandt, einem Porträt von Velasquez wird uns die Stilfrage völlig gleichgültig, das Kunstwerk in seiner einheitlichen Ganzheit, mit der es vor uns steht, nimmt uns völlig gefangen, und ob es außerdem noch in irgend einen Zeitstil hineingehört, ist eine Frage, die mindestens dem bloß ästhetisch interessierten Beschauer gar nicht in den Sinn kommt. Nur wo eine große Fremdheit der Empfindungsweise uns überhaupt nicht am Kunstwerke seine eigentliche Individualität erfassen läßt, so daß wir nur bis zu dem Allgemeineren und Typischen an ihm vordringen — wie es für uns z. B. vielfach bei der orientalischen Kunst der Fall ist — da bleibt auch ganz großen Werken gegenüber das Bewußtsein ihres Stiles lebendig und in besonderer Weise wirksam. Denn das Entscheidende ist nun dies: Stil ist immer diejenige Formgebung, die, soweit sie den Eindruck des Kunstwerkes trägt oder tragen hilft, dessen ganz individuelles Wesen und Wert, seine Einzigkeitsbedeutung verneint; vermöge des Stiles wird die Besonderheit des einzelnen Werkes einem allgemeinen Formgesetz untertan, das auch für andere gilt, es wird sozusagen seiner absoluten Selbstverantwortlichkeit enthoben, weil es die Art oder einen Teil seiner Gestaltung mit anderen teilt und dadurch auf eine gemeinsame Wurzel hinweist, die überhaupt jenseits des einzelnen Werkes liegt — im Gegensatz zu den Werken, die völlig aus sich selbst, d. h. aus der rätselhaften, absoluten Einheit der künstlerischen Persönlichkeit und ihrer nur für sich selbst stehenden Einzigkeit gewachsen sind. Und wie die Stilisiertheit des Werkes den Ton einer Allgemeinheit enthält, eines Gesetzes für Anschauung und Empfindung, das über die einzelne Künstlerindividualität hinaus gilt — so bedeutet sie eben dasselbe, vom Gegenstand des Kunstwerkes her gesehen. Eine stilisierte Rose soll, im Unterschied gegen die individuelle Wirklichkeit der einzelnen Rose, das Allgemeine aller Rosen, den Typus Rose darbieten. Verschiedene Künstler werden dies durch ganz verschiedene Gestaltungen zu erreichen suchen, — wie für verschiedene Philosophen dasjenige, was ihnen als das Gemeinsame aller Wirklichkeiten erscheint, etwas durchaus Verschiedenes, ja Entgegengesetztes ist. Bei einem indischen Künstler, einem gotischen, einem Empirekünstler wird solche Stilisierung deshalb zu sehr heterogenen Erscheinungen führen. Allein der Sinn einer jeden ist dennoch, nicht die einzelne Rose, sondern das Bildungsgesetz der Rose fühlbar zu machen, gleichsam jene Wurzel ihrer Form, die in aller Mannigfaltigkeit ihrer Formen als das alle zusammenhaltende Allgemeine wirksam ist.

Hier aber scheint ein Einwurf unvermeidlich. Wir sprechen doch von dem Stil Botticellis oder Michelangelos, Goethes oder Beethovens. Das Recht dazu ist dies: daß diese Großen sich eine, aus ihrem ganz individuellen Genie quellende Ausdrucksweise geschaffen haben, die wir nun als das Allgemeine in all ihren einzelnen Werken empfinden. Dann mag solcher Stil eines individuellen Meisters von andern aufgenommen werden, so daß er der Gemeinbesitz vieler Künstlerpersönlichkeiten wird; an diesen andern



FRITZ SCHUMACHER • GRABMAL IN DRESDEN • BILDHAUER: SELMAR WERNER; ORNAMENTALES VON RUD. GERBERT

äußert er sein Verhängnis als Stil, etwas neben oder über dem Persönlichkeitsausdruck zu sein, so daß die Sprache richtig sagt: diese haben den Stil MICHELANGELOS, wie man einen Besitz hat, der nicht aus uns selbst hervorgewachsen, sondern von außen erworben und sozusagen erst nachträglich dem Umkreis unseres Ich hinzugefügt ist. Dagegen MICHELANGELO selbst ist dieser Stil, er ist mit dem eigenen Sein MICHELANGELOS identisch und ist dadurch zwar das Allgemeine, das in allen künstlerischen Aeußerungen Michelangelos zum Ausdruck kommt und sie färbt, aber nur weil er die Wurzelkraft dieser Werke und nur ihrer ist und deshalb sozusagen logisch, aber nicht sachlich von dem, was dem einzelnen Werke als solchem eigen ist, unterschieden werden kann. In diesem Falle hat der Satz, daß der Stil der Mensch ist, seinen guten Sinn, freilich deutlicher so, daß der Mensch der Stil ist — während er in den Fällen des von außen kommenden Stiles, des mit andern und der Zeit geteilten, höchstens die Bedeutung hat, daß dieser zeigt, wo die Originalitätsgrenze des Individuums liegt.

Aus diesem Grundmotiv: daß der Stil ein Allgemeinheitsprinzip ist, das sich mit dem Individualitätsprinzip entweder mischt oder es verdrängt oder vertritt — entwickeln sich alle einzelnen Züge des Stiles als einer seelisch-künstlerischen Tatsächlichkeit. Insbesondere



FRITZ SCHUMACHER • GRABMAL IN KREFELD • BILDHAUER: OTTO GUSSMANN • AUSF.: CHR. GÖBEL & CO., DRESDEN

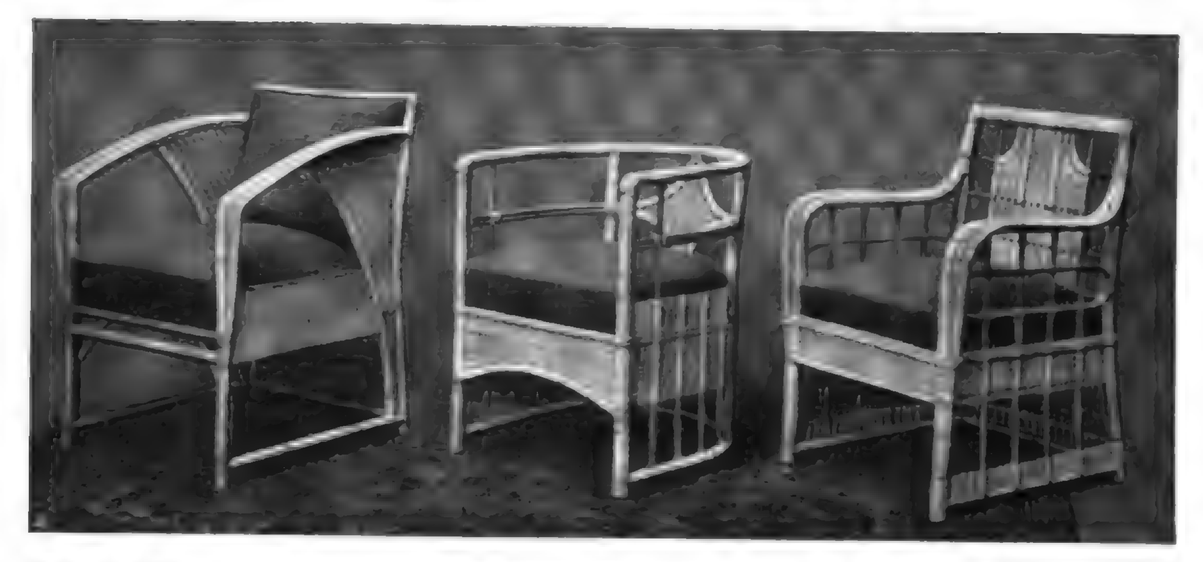
zeichnet sich daran der prinzipielle Unterschied zwischen Kunstgewerbe und Kunst. Das Wesen des kunstgewerblichen Gegenstandes ist, daß er viele Male existiert, seine Verbreitung ist der quantitative Ausdruck seiner Zweckmäßigkeit, denn er dient immer einem Zweck, den viele Menschen haben. Das Wesen des Kunstwerks dagegen ist Einzigkeit: ein Kunstwerk und seine Kopie sind etwas völlig anderes als ein Modell und seine Ausführung, als die nach einem Muster hergestellten Exemplare eines Stoffes oder eines Schmuckstückes. Daß aber unzählige Stoffe und Schmuckstücke, Stühle und Bucheinbände, Leuchter und Trinkgläser nach je einem Modell unterschiedslos produziert werden — dies ist das Symbol dafür, daß jedes dieser Dinge sein Gesetz außerhalb seiner selbst hat, nur das zufällige Beispiel eines Allgemeinen ist, kurz, daß sein Formsinn der Stil ist und nicht die Einzigkeit, durch die eine Seele nach dem, was an ihr einzig ist, gerade in diesem einen Objekt zum Ausdruck kommt.*) Dies ist durchaus

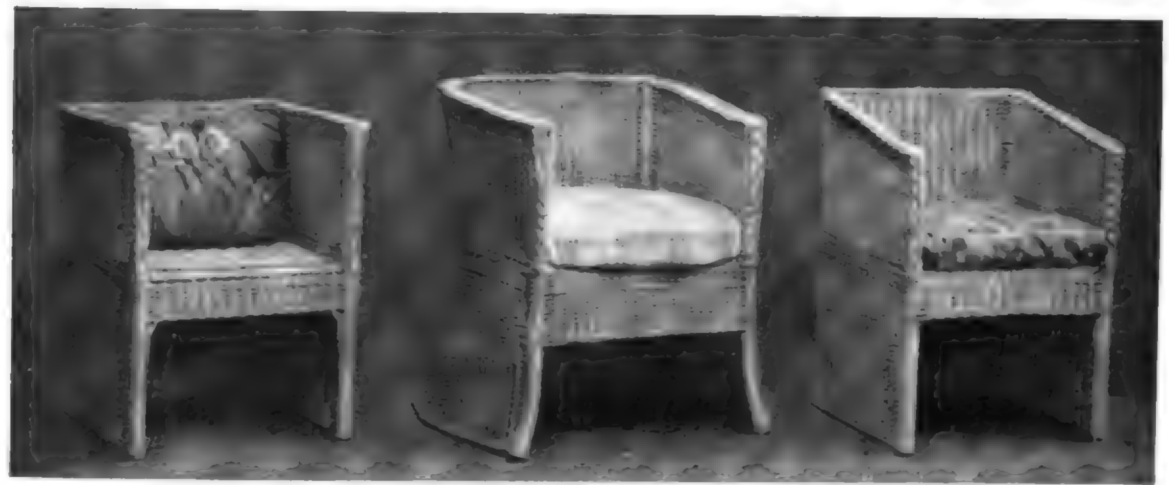
*) Daher hat auch das Material eine so große Stilbedeutung: die menschliche Gestalt z. B. fordert einen andern Stil der Darstellung, wenn man sie in Porzellan oder in Bronze, in Holz oder in Marmor vorführt. Denn das Material ist tatsächlich das Allgemeine, das sich gleichmäßig einer beliebigen Anzahl von besonderen Formen bietet, und das diese deshalb als ihre allgemeine Voraussetzung bestimmt.

keine Deklassierung des Kunstgewerbes, so wenig überhaupt das Allgemeinheitsprinzip und das Individualitätsprinzip eine Rangordnung untereinander besitzen. Sie sind vielmehr die Pole der menschlichen Gestaltungsmöglichkeiten, von denen keiner entbehrt werden kann, und von denen jeder nur im Zusammenwirken mit dem andern, wenn auch in unendlich abgestuften Mischungen, das Leben, das innere wie das äußere, das aktive wie das genießende, an jedem seiner Punkte festlegt. Und wir werden die vitalen Bedürfnisse kennen lernen, denen gerade nur die stilisierte, nicht aber die künstlerisch-individuelle Gerätschaft genügen kann.

Wie sich aber vorhin dem Begriff der künstlerischen Individualgestaltung gegenüber der Einwand regte, daß doch auch die großen Künstler einen Stil haben — nämlich den ihrigen, ein Gesetz zwar, und darum Stil, aber ein individuelles Gesetz — so hier der entsprechende: wir sehen doch auch, namentlich neuerdings, wie die Gegenstände des Kunstgewerbes individuell gestaltet werden, von ausgesprochenen Persönlichkeiten, mit dem unverkennbaren, unverwechselbaren Cachet eben dieser, wir sehen den einzelnen Gegenstand oft nur in einem einzigen Exemplar, vielleicht nur für einen einzigen Benutzer hergestellt. Aber ein eigentümlicher, hier nur anzudeutender Zusammenhang läßt dies nicht zu einer Gegeninstanz werden. Wenn man von gewissen Dingen sagt, sie seien einzig, von anderen, sie seien ein einzelnes von vielen — so hat dies oft, und sicher in diesem Falle, nur symbolische Bedeutung. Wir meinen damit eine gewisse Qualität, die dem Dinge eigen ist und die seiner Existenz den S i n n der Einmaligkeit oder der Wiederholtheit gibt, ohne daß sein zufälliges äußeres Schicksal diesen ins Quantitative gewendeten Ausdruck seines Wesens immer realisierte. Wir haben alle die Erfahrung gemacht, daß ein Satz, den wir vernehmen, uns als banal anwidert — ohne daß wir doch behaupten könnten, ihn schon oft oder vielleicht überhaupt schon gehört zu haben — er ist eben innerlich, qualitativ, abgegriffene Münze, auch wenn noch niemand sonst mit ihm hantiert hätte, er ist banal, weil er banal zu sein verdiente. Und umgekehrt haben wir von manchen Leistungen und von manchen Menschen den gar nicht widerleglichen Eindruck, daß sie einzig sind — mögen die zufälligen Kombinationen des Daseins auch wirklich noch ein oder viele genau gleiche Dinge oder Seelen produzieren. Das berührt keine von diesen, denn es ist ihr Sinn, sozusagen ihr Recht, einzig zu sein, oder vielmehr diese numerische Bestimmung ist nur der Ausdruck etwa für eine qualitative Vornehmheit des Wesens, deren Lebensgefühl Unvergleichbarkeit ist, auch wenn sie Pairs neben sich sieht. Und entsprechend steht es mit den Singularitäten des Kunstgewerbes: weil ihr Wesen der Stil ist, weil die a l l g e m e i n e künstlerische Substanz, aus der ihre besondere Gestalt gebildet ist, immer an ihnen fühlbar bleibt, ist es ihr S i n n, reproduziert zu werden, sind sie von innen her auf Vielmaligkeit angelegt, wenn auch Kostbarkeit, Kapriziosität oder eifersüchtige Ausschließung sie zufällig nur einmal wirklich werden lassen.

Anders aber steht es mit denjenigen künstlerisch gestalteten Gebrauchsgegenständen, die tatsächlich durch ihre Formgebung diese Stilbedeutung ablehnen und als individuelle Kunstwerke wirken wollen oder auch tatsächlich wirken. Und gegen diese Tendenz des Kunstgewerbes möchte ich den schärfsten Protest einlegen. Seine Gegenstände sind dazu bestimmt, in das Leben einbezogen zu werden, einem von außen gegebenen Zweck zu dienen. Damit stehen sie in völligem Gegensatz zum Kunstwerk, das selbstherrlich in sich geschlossen ist, jedes eine Welt für sich, Zweck in sich selbst, schon durch seinen Rahmen symbolisierend, daß es jedes dienende Eingehen in die Bewegungen eines ihm äußeren und praktischen Lebens ablehnt. Ein Stuhl ist da, damit man darauf sitzt, ein Glas, damit man es voll Wein schenke und in die Hand nehme; machen beide nun durch ihre Formgebung den Eindruck jener selbstgenugsamen, nur dem eigenen Gesetz folgenden, die Autonomie der Seele ganz in sich ausdrückenden K u n s t mäßigkeit — so entsteht der widrigste Konflikt. Auf einem Kunstwerk zu sitzen, mit einem Kunstwerk zu hantieren, ein Kunstwerk für die Bedürfnisse der Praxis zu gebrauchen — das ist wie Menschenfresserei, die Entwürdigung des Herrn zum Sklaven — und zwar nicht eines Herrn, der es durch die zufällige Gunst des Schicksals, sondern von innen her, nach dem Gesetze seiner Natur ist. Die Theoretiker, die man in einem Atem verkünden hört, daß das Kunstgewerbestück ein Kunstwerk sein solle, und daß sein höchstes Prinzip die Zweckmäßigkeit sei, scheinen den Widerspruch nicht zu fühlen: daß das Zweckmäßige ein M i t t e l ist — das also seinen Zweck außer sich hat — das Kunstwerk aber nie Mittel, sondern in sich beschlossenes Werk, niemals, wie jenes „Zweckmäßige", sein Recht von etwas entlehnt, was nicht es selbst ist. Das Prinzip, daß möglichst jedes Gebrauchsstück ein individuelles Kunstwerk sei, wie der Moses von

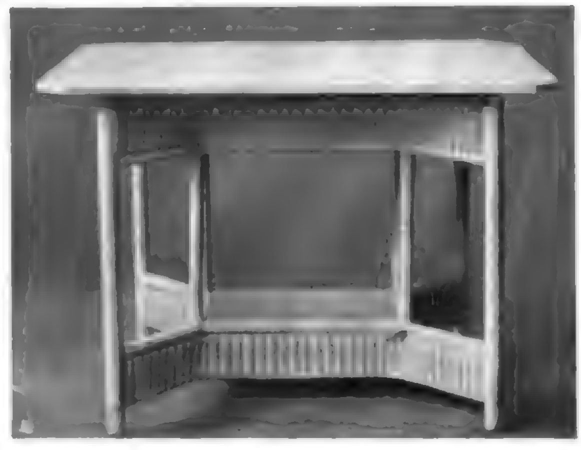






PEDDIGROHRSESSEL • ENTWURF VON M. A. NICOLAI (OBERE REIHE), EMANUEL VON SEIDL (MITTLERE REIHE) UND JUL. MOSLER JUN. (UNTERE REIHE 1 u. 3) • AUSFÜHRUNG VON JUL. MOSLER, HOF-KORBWARENFABRIK, MÜNCHEN





AUSFÜHRUNG IN PEDDIGROHR VON JULIUS MOSLER, HOF-KORBWARENFABRIK, MÜNCHEN



JULIUS MOSLER JUN. BLUMENTISCHE



ADALBERT NIEMEYER-MÜNCHEN

TISCHE, SESSEL UND ETAGERE

MICHELANGELO oder der Jan Six von REMBRANDT, ist vielleicht das karikierendste Mißverständnis des modernen Individualismus. Es will den Dingen, die für andere und anderes da sind, die Form derer geben, deren Sinn in dem Stolze des Für-sich-seins liegt; den Dingen, die gebraucht und verbraucht, gerückt und herumgereicht werden, die Form derer, die wie eine selige Insel unbewegt allen Trubel der Praxis überdauern; endlich den Dingen, die sich wegen ihres praktischen Gebrauchszweckes an das Allgemeine, Generelle in uns wenden, an das mit vielen Geteilte, will es die Form derer geben, die einzig sind, weil eine individuelle Seele ihre Einzigkeit in ihnen verkörpert hat, und die deshalb auch auf den Einzigkeitspunkt in uns gravitieren, auf den, wo jeder Mensch mit sich allein ist.

Und hier liegt nun endlich der Grund, weshalb alle diese Bedingtheit des Kunstgewerbes nicht etwa eine Herabsetzung bedeutet. Statt des Charakters der Individualität soll es den Charakter des Stiles haben, der breiten Allgemeinheit — womit natürlich keine absolut breite gemeint ist, die jedem Banausen oder auch nur jeder Geschmacksrichtung zugängig wäre — und es vertritt damit innerhalb der ästhetischen Sphäre ein anderes, aber kein minderwertiges Lebensprinzip als die eigentliche Kunst. Ueber dieses Anderssein darf es nicht täuschen, daß die subjektive Leistung seines Schöpfers dieselbe Feinheit und Größe, Vertiefung und Erfindungskraft zeigen kann, wie die des Malers oder des Bildhauers. Daraus, daß der Stil sich auch im Beschauer an die Schichten jenseits der rein individuellen wendet, an die breiten, den allgemeinen Lebensgesetzen untertanen Gefühlskategorien in uns, stammt die Beruhigung, das Gefühl von Sicherheit und Unaufgestörtheit, das der streng stilisierte Gegenstand uns gewährt. Von den Erregungspunkten der Individualität, an die das Kunstwerk so oft appelliert, steigt dem stilisierten Gebilde gegenüber das Leben in die befriedeteren Schichten, in denen man sich nicht mehr allein fühlt, und wo — so wenigstens werden sich diese unbewußten Vorgänge deuten lassen — die überindividuelle Gesetzlichkeit der objektiven Gestaltung vor uns ihr Gegenbild in dem Gefühl findet, daß wir auch unsererseits mit dem Ueberindividuellen, dem Allgemein-Gesetzlichen in uns selbst reagieren und uns damit von der absoluten Selbstverantwortlichkeit, dem Balancieren auf der Schmalheit der bloßen Individualität erlösen. Dies ist die tiefere Veranlassung, weshalb die Dinge, die uns als Hintergrund oder Basis des täglichen Lebens umgeben, stilisiert sein sollen. Denn in seinen Zimmern ist der Mensch die Hauptsache, sozusagen die Pointe, die, damit ein organisches und harmonisches Gesamtgefühl entstehe, auf breiteren, weniger individuellen, sich unterordnenden Schichten ruhen und sich von ihnen abheben muß. Das Kunstwerk, das im Rahmen an der Wand hängt, auf dem Sockel steht, in der Mappe liegt, zeigt schon durch diese räumliche Abschließung, daß es sich nicht in das unmittelbare Leben mischt, wie Tisch und Glas, Lampe und Teppich, daß es der Persönlichkeit nicht den Dienst der „notwendigen Nebensache" leisten kann. — Das Prinzip der Ruhe, das die häusliche Umgebung des Menschen tragen muß, hat mit wunderbarer instinktiver Zweckmäßigkeit zu der Stilisierung dieser Umgebung geführt: von allen Gegenständen unseres Gebrauches sind es wohl die Möbel, die am durchgehendsten das Cachet irgend eines „Stiles" tragen. Am fühlbarsten wird dies am Eßzimmer, das schon aus physiologischen Motiven die Ausspannung, das Herabsteigen aus den Erregungen und dem Wogen des einzelnen Tages in eine breitere, mit anderen geteilte Behaglichkeit begünstigen soll. Ohne sich dieses Grundes bewußt zu sein, hat die ästhetische Tendenz von jeher gerade das Eßzimmer besonders „stilisiert" haben wollen und hat die in den siebziger Jahren beginnende Stilbewegung in Deutschland zu allererst das Eßzimmer ergriffen.

Wie aber allenthalben das Prinzip des Stiles ebenso wie das der Formeinzigkeit irgend eine Mischung und Versöhnung mit dem je entgegengesetzten aufzeigte — so rektifiziert sich von einer höheren Instanz aus auch die Reserve der Wohnungseinrichtung gegenüber der individuell-künstlerischen Gestaltung und die Forderung ihrer Stilisiertheit. Eigentümlicherweise nämlich besteht — für den modernen Menschen — diese Stilforderung eigentlich nur für die einzelnen Gegenstände seiner Umgebung, keineswegs aber ebenso für die Umgebung als Ganzes. Die Wohnung, wie sie der einzelne nach seinem Geschmack und seinen Bedürfnissen einrichtet, kann durchaus jene persönliche, unverwechselbare, aus der Besonderheit dieses Individuums quellende Färbung haben, die dennoch unerträglich wäre, wenn jeder konkrete Gegenstand in ihr dieselbe Individualität verriete. Dies mag auf den ersten Blick sehr paradox erscheinen. Aber angenommen, es gälte, so würde es zunächst erklären, weshalb Zimmer, die ganz streng in einem bestimmten historischen Stil gehalten sind, zum Bewohnen für

uns etwas eigentümlich Unbehagliches, Fremdes, Kaltes haben — während solche, die aus einzelnen Stücken verschiedener, aber nicht weniger strenger Stile nach einem individuellen Geschmack, der freilich ein ganz fester und einheitlicher sein muß, komponiert sind, im höchsten Maße wohnlich und warm wirken können. Ein Umkreis von Dingen, die völlig eines historischen Stiles sind, gehen eben zu einer in sich geschlossenen Einheit zusammen, die das darin wohnende Individuum sozusagen von sich ausschließt, es findet keine Lücke, in der sein persönliches, jenem vergangenen Stile fremdes Leben sich in ihn ergießen oder mit ihm vermählen könnte. Dies wird aber merkwürdigerweise ganz anders, sobald das Individuum sich aus mannigfach stilisierten Objekten seine Umgebung nach seinem Geschmack zusammensetzt; dadurch bekommen sie ein neues Zentrum, das in keinem von ihnen für sich liegt, das sie nun aber durch die besondere Art ihrer Zusammenfügung offenbaren, eine subjektive Einheit, ein ihnen jetzt anfühlbares Erlebtsein durch eine persönliche Seele und eine Assimilation an diese. Dies ist der unersetzliche Reiz, weshalb wir unsere Räume mit Gegenständen vergangener Zeiten ausstatten, und aus solchen, deren jeder das beruhigte Glück des Stiles, d. h. eines überindividuellen Formgesetzes trägt, ein neues Ganzes herstellen, dessen Synthese und Gesamtform nun dennoch durchaus individuellen Wesens und auf eine und nur eine besonders gestimmte Persönlichkeit eingestellt ist.

Was den modernen Menschen so stark zum Stil treibt, ist die Entlastung und Verhüllung des Persönlichen, die das Wesen des Stiles ist. Der Subjektivismus und die Individualität hat sich bis zum Umbrechen zugespitzt, und in den stilisierten Formgebungen, von denen des Benehmens bis zur Wohnungseinrichtung, liegt eine Milderung und Abtönung dieser akuten Personalität zu einem Allgemeinen und seinem Gesetz. Es ist, als ob das Ich sich doch nicht mehr allein tragen könnte oder sich wenigstens nicht mehr zeigen wollte und so ein generelles, mehr typisches, mit einem Worte: ein stilisiertes Gewand umtut. Eine ganz feine Scham liegt darin, daß eine überindividuelle Form und Gesetz zwischen die subjektive Persönlichkeit und ihre menschliche und sachliche Umgebung gestellt wird; die stilisierte Aeußerung, Lebensform, Geschmack — alles dies sind Schranken und Distanzierungen, an denen der exaggerierte Subjektivismus der Zeit ein Gegengewicht und eine Hülle findet. Die Neigung des modernen Menschen, sich mit Antiquitäten zu umgeben — also mit Dingen, an denen der Stil, das Zeitgepräge, die allgemeine Stimmung, die sie umschwebt, das Wesentliche ist — ist doch nicht nur ein zufälliger Snobismus, sondern geht auf jenes tiefe Bedürfnis zurück, dem individuell überspitzten Leben einen Beisatz von ruhiger Breite, typischer Gesetzmäßigkeit zu geben. Frühere Zeiten, die nur einen und darum selbstverständlichen Stil besaßen, waren in diesen diffizilen Lebensfragen ganz anders gestellt. Wo nur ein Stil in Frage kommt, wächst jede individuelle Aeußerung organisch aus ihm heraus, sie muß sich nicht erst ihre Wurzel suchen, das Allgemeine und das Persönliche gehen in der Leistung konfliktlos zusammen. Was wir an Einheitlichkeit und Mangel an Problematik dem Griechentum und manchen Epochen des Mittelalters beneiden, ruht auf solcher Fraglosigkeit der allgemeinen Lebensgrundlage, d. h. des Stiles, die dessen Verhältnis zu der einzelnen Produktion sehr viel einfacher und widerspruchsloser gestaltete, als es für uns liegt, die wir auf allen Gebieten über eine große Anzahl von Stilen verfügen, so daß die individuelle Leistung, Verhalten, Geschmack sozusagen in einem lockeren Wahlverhältnis zu dem weiten Fundament, zu dem allgemeinen Gesetz steht, dessen sie doch bedarf. Deshalb wirken die Erzeugnisse früherer Zeiten oft so viel stilvoller, als die unsrigen. Denn stillos nennen wir doch ein Tun oder sein Produkt, wenn es nur einer momentanen, isolierten, gleichsam punktuellen Regung entsprungen scheint, ohne durch ein allgemeineres Empfinden, eine überzufällige Norm fundamentiert zu sein. Dieses Notwendige, Grundlegende kann auch durchaus das sein, was ich als den individuellen Stil bezeichnete. Bei dem großen und schöpferischen Menschen strömt die einzelne Leistung aus einer solchen umfassenden Tiefe des eigenen Seins, daß sie in diesem eben die Festigkeit, Fundamentierung, das Mehr als Jetzt und Hier findet, das der Leistung des Geringeren aus dem von auswärts aufgenommenen Stil kommt. Hier ist das Individuelle der Fall eines individuellen Gesetzes; wer dazu nicht stark genug ist, muß sich an ein allgemeines Gesetz halten; tut er das nicht, so wird seine Leistung stillos, — was, wie nun leicht begriffen wird, eigentlich nur in Zeiten mehrfacher Stilmöglichkeiten geschehen kann.

Schließlich ist der Stil der ästhetische Lösungsversuch des großen Lebensproblems: wie ein einzelnes Werk oder Verhalten, das ein Ganzes, in sich Geschlossenes ist, zugleich



GOLDENER HALSSCHMUCK MIT OPALEN UND ROSEN — AUSFÜHRUNG: OTTO ZAHN, PFORZHEIM





ANHÄNGER (DOUBLÉ) — AUSFÜHRUNG: RODI & WIENENBERGER, PFORZHEIM

einem höheren Ganzen, einem übergreifend einheitlichen Zusammenhange angehören könne. Indem sich von dem individuellen Stil der ganz Großen der allgemeine der Geringeren abhebt, drückt sich daran jene weite praktische Norm aus: „— und kannst du selber kein Ganzes — Werden, als dienendes Glied schließ' an ein Ganzes dich an."— drückt sich in der Sprache der Kunst aus, die freilich auch der geringsten Leistung noch einen Strahl von Selbstherrlichkeit und Ganzheit läßt, der in der praktischen Welt nur über den größten leuchtet.

EIN HAUS- UND GARTENBUCH VON BAILLIE SCOTT*)



Vernünftige Ideen und Anschauungen brauchen, um Allgemeingut zu werden, weit mehr Zeit als solche entgegengesetzter Natur. Das trifft unter vielen anderen auch für das Gebiet des Bauwesens zu. Trotz aller technischen Fortschritte steht dieses künstlerisch noch vielfach unter dem Banne von Dingen, die der junge Architekt als Ballast mitschleppen muß, von Selbständigen freilich bald über Bord geworfen, von Unselbständigen aber weiß Gott nicht zur Freude Klarsehender, Klardenkender immer wieder in Anwendung gebracht. In England hat eine sachlich gesunde Bewegung auf diesem Gebiete schon vor einem halben Jahrhundert begonnen. Und wie lange hat es gedauert bis die Kontinentalen davon Notiz nahmen? Die Bewegung setzte am richtigen Ende mit ihren Bestrebungen ein, während in außerordentlich vielen anderen Fällen mit der Reform am falschen, am verkehrten Punkt angefangen, nicht vom Wesentlichen, sondern vom Unwesentlichen ausgegangen, das Umkleidende für wichtiger als der Kern betrachtet wurde. Man sprach vom „neuen Stil", schon als man zu dem neuen Kleide weiter nichts als ein paar Knöpfe hatte, man begann genau so verkehrt wie es hinsichtlich der Reformbestrebungen beim wirklichen, menschlichen Kleide geschah. So lange dieses noch immer einem nicht gut durch- und ausgebildeten Körper zur Verdeckung schadhafter Stellen dient, ist der Kern der Sache nicht getroffen. Man wirft den Engländern seitens der dekorativ Schaffenden oft vor, sie kämen nicht vom Fleck und machten heute noch, was sie vor sechs, acht, zehn Jahren gemacht haben. Dabei wird völlig übersehen, daß dies scheinbar langsame Voranschreiten auf einer Urteils-Sicherheit beruht, zu der man noch nicht überall anderwärts durchgedrungen ist, und daß vor allem der Rahmen, in den sich alle dekorativen Leistungen schließlich doch einpassen müssen, das Haus, die Wohnstätte, „drüben", soweit es sich vor allem um neuzeitliche Erscheinungen handelt, seit geraumer Zeit auf einer höheren Entwicklungsstufe steht, als es bei uns durchschnittlich der Fall ist. Jede „Saison" wird immer wieder ein neuer Trick verlangt, selbst von Leuten, die man sonst für ziemlich zurechnungsfähig hält. Daher kommt es denn auch, daß die außerordentliche Wertschätzung, von der wir uns in dieser Beziehung allseits umgeben glauben, durchaus nicht so zweifellos feststeht, als so manche Fanfarenbläser es immer wieder verkündigen. — Man hat in England vor allem weit früher als auf dem Kontinent, auch in Deutschland, einsehen gelernt, daß der baulich-sachliche Ausdruck nicht all jener Mätzchen bedarf, die noch von so vielen als die unumgänglich nötigen Begleiterscheinungen des „Bauens" angesehen werden. Man hat weiter viel früher einsehen gelernt, daß im alten Bauern-, im alten Kleinbürgerhause, wie es als Boden-, als Volksprodukt sich von selbst gebildet hat, viel mehr Erkennenswertes für große Gebiete baulicher Tätigkeit liegt als in allen Palazzi miteinander, deren ganze oder teilweise Nachbildungen im kleinen, mit anderen Materialien, unter anderem Sonnenlicht, jenes Zerrbild von Baukunst geschaffen haben, das an Stelle älterer, vielleicht nicht mehr zweckdienlicher, aber vielfach weitaus schönerer Erscheinungen getreten ist und sich seuchenhaft auch über nicht städtische Gebiete verbreitet hat, geschmack verderbend, schönheitszerstörend, unerfreulich — vielfach direkt scheußlich!

Spricht man von BAILLIE SCOTT, so spricht man von einem Künstler, der lang, lang ehe die kaum stark gewürdigte Kunde von der Geburt neuer Stile auf dem Kontinent das britische Ufer erreichte, bereits so modern war, so modern dachte, wie keiner seiner Kollegen auf dem Festlande, modern deswegen durch und durch, weil er alles Unwesentliche beiseite schob mit dem Grundsatz: Bauen heißt vor allem räumlich gestalten, und wenn wir wieder richtig bauen lernen wollen, dann handelt es sich vor allem darum, der räumlichen Wirkung, die an ungezählten alten Bauten ohne Zuhilfenahme dekorativer Spitzfindigkeiten in glänzendster Weise erreicht

*) Houses and Gardens, by M. H. Baillie Scott, London, George Newnes Ltd. Preis 30 M.

ARCH. M. H. BAILLIE SCOTT BEDFORD

ENTWURF FÜR EIN SPEISEZIMMER

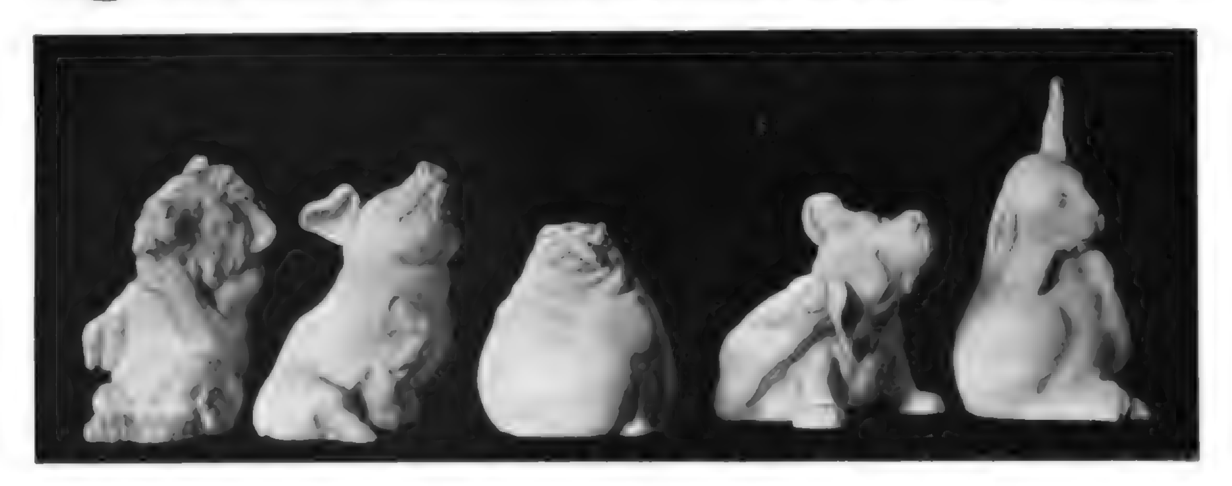


ist, wieder zum Rechte zu verhelfen. BAILLIE SCOTT ist kein Verächter alter Kunst, wie so viele, die sich für sehr modern halten, er bewundert sie vielmehr, nur kopiert er sie nicht in ihren Aeußerlichkeiten planlos, denn er hat, was viele Architekten für ihren Spezialfall nicht zu erkennen vermochten, das richtige Verständnis für den Inhalt des Diktums: „Eines schickt sich nicht für alle." Greift nun so ein Mann zur Feder, um an einer großen Reihe selbstgeschaffener Werke die Gesichtspunkte klarzustellen, die ihm, in jedem Einzelfall ein neues Problem maßgebend gewesen sind, so darf von vorneherein vorausgesetzt werden, daß es sich um etwas anderes dabei handelt als um eine „Anleitung, wie man Häuser baut". Solche gibt's viele. Die wenigsten taugen etwas, weil sie entweder Repräsentanten des Kathedertons sind, der so wenig praktisch Brauchbares schafft, oder weil ihnen das überhaupt nicht zugrunde liegt, was man für die Bau—„kunst" benötigt. In BAILLIE SCOTTS Buch liegt der Ausdruck einer Persönlichkeit. Die von ihm ausgesprochenen Wahrheiten sind in ihm selbst ausgegoren, deshalb von herrlichster, wohltuender Rücksichtslosigkeit, ohne deshalb grobkörnig zu sein. Ueberall schaut der feinfühlige Mensch, der überlegende, klar abwägende Künstler heraus; es ist das Produkt jener so äußerst wertvollen englischen Erziehungsmaximen, die Jugend zu einem selbständigen, freimütigen Geschlechte, nicht in erster Linie zu Hurraschreiern und spekulativen Duckmäusern zu erziehen, ihr den Blick für die Tatsächlichkeiten des Lebens nicht möglichst lange zu verschleiern und auf diese Weise Menschen mit völlig befangenen Ansichten schließlich zu hohen Würden- und niedrigen Schleppträgern zu machen. BAILLIE SCOTTS Buch, so scharfsinnig es auch im Kreise fachlicher Erörterungen gehalten ist, zielt mehr darauf ab, „Ideen über Baukunst, nach persönlichen Anschauungen und Wahrnehmungen geschrieben" — zu geben. Ein menschlich großer, freier Zug liegt darin. Das gibt ihm den höheren Wert. Wohl spricht er, wie auch über anderes, zur rechten Zeit sein abfälliges Urteil über die „Motivsammler" aus, deren Bauten ein Zusammensetzresultat aus Skizzenbüchern, Photographiensammlungen usw. sind, indes fallen dergleichen Seitenhiebe bloß gelegentlich und am rechten Ort. In der Hauptsache beschäftigt ihn das Problem, wie sich das Individuum zur Wohnung, zum Hause verhält, wie also Wohnungen für wirkliche Kulturmenschen, gleichviel ob für Arbeiter oder Millionäre, geschaffen werden und wie deren individuelles Gepräge wieder im Verhältnisse zu jenen intimen Fragen gestaltet wird, die unter dem Einflusse der akademischen Rezeptierkunst während vieler, vieler Dezennien vollständig ausgeschaltet waren. Den Inhalt hier zu zergliedern, zu untersuchen, erscheint mir überflüssig. Das Lebenswerk eines in jeder Hinsicht selbständigen, in seiner Meinungsäußerung wie in seiner Kunst radikal gesinnten Menschen in wenigen Zeilen abzuhandeln, überlasse ich gerne jenen, die daraus ein Geschäft machen. Jede Seite des Buches enthält Vortreffliches — ich wüßte nicht, wo anfangen, wo aufhören, und das Buch ist außerdem voluminös, weil alle möglichen baulichen Probleme darin angeschnitten werden. Ist es auch in erster Linie auf englische Verhältnisse zugeschnitten, deren Herübernahme ins Gebiet kontinentaler Bauerfordernisse in vielen Fällen einen Mißgriff bedeuten würde, so enthält es doch des allgemein Richtigen so vieles, daß jeder mit architektonischen Fragen Beschäftigte darin reichliche Anregung findet. Illustrationen enthält es in Menge, darunter viele farbige. An Villen- und Landhäuser-Literatur fehlt es im großen und ganzen in England nicht, wohl aber an persönlichen Aeußerungen, die nicht bloß sagen: „So und so mußt du's machen, wenn du ein Haus baust!" Damit wird nur der Papiermühle vorgearbeitet. BAILLIE SCOTTS Buch hat alle Vorzüge einer durchaus sachlichen Behandlung der Themata bei völliger Wahrung der Freiheit des künstlerischen Standpunktes desjenigen, der darin von seiner eigenen Arbeit berichtet.

H. E. VON BERLEPSCH-VALENDAS



CARL MELVILLE NATURSTUDIE



DIE KAISERLICHE RUSSISCHE PORZELLANMANUFAKTUR IN ST. PETERSBURG VON 1744–1904

Ein Prachtwerk*) im wirklich auszeichnenden Sinne des Wortes hat die Kaiserliche russische Porzellanmanufaktur veröffentlichen lassen. Leider ist mit Ausnahme eines Kapitels, das in französischer Sprache abgefaßt ist, der Text des Werkes russisch und somit nur ganz wenigen Deutschen zugänglich. Da aber mit vorzüglichen Abbildungen sowohl im Text wie auf Tafeln nicht gespart wurde, dürfte das Werk bei Liebhabern und Sammlern alten und neuen Porzellans auch zahlende Freunde finden. Die farbige Wiedergabe der Petersburger Porzellanmarken macht an und für sich schon für jene Sammler das Werk begehrlich, wenn nicht unentbehrlich, wie es im ganzen Verständnis und Kennerschaft Petersburger Porzellans zu vertiefen und zu steigern berufen ist.

Es sei versucht, hier in aller Kürze die Geschichte der Porzellanmanufaktur zu geben, da in unseren keramischen Handbüchern über russische Porzellan-Geschichte herzlich wenig zu finden ist.

Von Anfang des 18. Jahrhunderts an fanden fremde Porzellane immer häufiger Eingang und Gebrauch in Rußland. Die vornehmen Kreise folgten dem Beispiel der kaiserlichen Familie; alle Arten von Tafelgeschirren waren beliebt. Chinesisches Porzellan wurde durch die Karawanen herbeigebracht und über westeuropäische Handelsplätze. Außerdem waren die Erzeugnisse von Venedig, Rouen und Holland beliebt.

Peter der Große dachte auf zweierlei Weise dem Import zu steuern und durch heimische Industrie seinem Lande zu nützen. Er schickte russische Arbeiter ins Ausland und ließ fremde Künstler kommen, um die Porzellanfabrikation in Rußland einzuführen. Ein „Collegium der Fabriken", das 1723 gegründet wurde, sicherte dem ein kaiserliches Privileg zu, der eine Porzellanfabrik gründen würde. Die Töpfererde von Gjel sollte das Material liefern. Der Lieferant der Kaiserin, Grebentchikow, erhielt das Privileg. Doch erst nach Aufhebung eines Ukas, der den Ankauf von Ländereien verbot, konnte die Fabrik des Grebentchikow in Moskau — die erste ihrer Art also in Rußland — gedeihen. 1747 konnte dem Kaiser eine ziemlich gelungene „echt russische Porzellantasse" gesandt werden. Im gleichen Jahre wurden auf Befehl der Kaiserin in Tsarskoe-Sélo neue Versuche gemacht, nachdem man durch Bestechung eines Arbeiters der Kaiserlich chinesischen Porzellanmanufaktur ein besonderes Geheimnis erkauft zu haben glaubte, doch fanden sie keinen Beifall. Der Grund wurde im Material oder in falscher Belehrung gesucht.

Nicht erfreulicher waren zunächst andere Versuche, die Porzellanfabrikation in Rußland heimisch zu machen. 1744 wurde in Stockholm Christoph Konrad Hunger unter sehr teuren Bedingungen für den kaiserlichen Hof verpflichtet, eine Manufaktur in Rußland einzurichten. Hunger war jedoch ein Abenteurer, und mehr als 10000 Rubel wurden ihm fast umsonst ausgezahlt. Im Herbst 1746 hatte Hunger noch kein einziges Werk produziert; 1748 wurde er heimgeschickt.

Die Versuche in den ersten vier Jahren waren also völlig mißglückt.

*) La Manufacture imperiale de Porcelaine à St. Pétersbourg 1744–1904. Pétersbourg.



1747 wurde WINOGRADOW Direktor der Manufaktur. Er mußte selbst durch Versuche feststellen, welches Material am geeignetsten sei. Sein Porzellan hatte zunächst einen bläulichen Ton und war ziemlich durchsichtig. 1748 wurde ein großer Ofen gebaut. — Die Versuche gelangen, und der Kaiserin konnte bereits 1751 eine Tabatiere vorgelegt werden, was zur Folge hatte, daß der ganze Hof sich Porzellan-Tabatieren hier bestellte. Leider wurde durch WINOGRADOWS Trunksucht die weitere rasche Entwicklung der Kaiserlichen Fabrik gehemmt. Immerhin gedieh die Fabrik allmählich weiter. WINOGRADOWS Rat, junge Leute als Lehrlinge für diese Aufgabe heranzuziehen, erwies sich für die Folge als höchst zweckmäßig; was für uns heute gerade merkenswert ist. Auch seine Bemühungen, eine gute Erde zu finden, waren bedeutungsvoll.

Er fand in der sumpfigen Umgebung Gjels acht verschiedene Erden. Von diesen wählte er eine „schwarze“, die, getrocknet, hellgrau und beim Brennen völlig weiß wurde. Diese Erde selbst hatte keinen Schwefelgehalt, aber die Schichten, die sie umgab, waren mit einer Erde vermischt, die viel eisenhaltigen Schwefel enthielt.

Es war WINOGRADOW von einem Chinafahrer mitgeteilt worden, daß in China Paste und Glasur ganz allein aus Töpfererde und Stein hergestellt werde, aber er konnte nicht nach diesen Angaben arbeiten, da er nicht ein Material zur Hand hatte wie das chinesische Kaolin oder pé-tun-tze. WINOGRADOW setzte seinen Pasten nur Kiesel, Alabaster, Quarz und Feldspat aus Granit zu. — Nach und nach kam WINOGRADOW zu einer Zusammensetzung von acht Erde, acht Quarz, ein Alabaster. Seine Masse glich also vielmehr der chinesischer und japanischer Porzellane als der von Sèvres oder von Meißen. Die Glasur bestand aus Ton, Quarz und Kreide. Ihre Dicke wurde auf zwei Papierblattstärken festgesetzt. Die Porzellane wurden vor dem Brennen in Kassetten in den Ofen gesetzt. Viel Schwierigkeiten machte die Beschaffung geeigneter Farben. Verwendet wurden: Kobalt, Gold, Purpur, Schwarz, Rot, Gelb, Grün und Braun.

Der Geschmack wurde natürlich durch den westeuropäischen bestimmt. Man folgte der bereits in Frankreich eingetretenen Moderne, die vom Reichtum des Rokoko nichts mehr wissen wollte. Tabatieren in Form versiegelter Briefumschläge waren ein besonders beliebter Fabrikationsgegenstand seit 1753. Blumen und Girlanden in Flachrelief zierten bald die Tassen, und 1752 werden zum ersten Male Statuetten in den Dokumenten erwähnt.

Eine neue Epoche begann für die Manufaktur mit einem Besuche der Kaiserin KATHARINA II. im Juli 1763. 104 Beamte und Arbeiter gehörten zur „Manufaktur“, die seit 1765 mit 15000 Rubeln jährlich unterstützt wurde. JOSEPH REGENSBURG wurde aus Wien berufen. Als Bildhauer wurde KARLOWSKY von Meißen angestellt, der allerdings bald durch russische Künstler ersetzt wurde. TCHÉPOTIEW aber, der neue Leiter, machte sich besonders verdient, indem er eine Schule von jungen Arbeitern begründete. Weittragende Reformen wurden auch von seinem Nachfolger Fürst WIAZEMSKY seit 1773 eingeführt.

Der Bildhauer J. S. RACHETTE wurde 1779 engagiert und war der Fabrik lange Jahre von größtem Nutzen. Die Miniaturmaler dieser Epoche waren Russen, wie ZAKHAROW, WASSILIEW, KOMAROW u. a. Die Produktion wuchs außerordentlich; im Jahre 1794 wurde für etwa 60000 Rubel verkauft.

Trotzdem war das finanzielle Ergebnis nicht günstig zu nennen. Die russische Keramik konnte zwar keine Konkurrenz machen, nur der chinesische Import litt unter der Aus-



wanderung der Chinesen aus Kiachta. Aber man gab dem Meißener Porzellan, das billiger und eleganter war, den Vorzug. Die Zusammensetzung des Materials glich immer noch mehr dem chinesischen als dem Meißens, Berlins und Wiens, obwohl man jetzt die Töpfererde von Glukow gewählt hatte und Alabaster durch Feldspat ersetzt worden war.

Sehr wohl scheint die unausgesprochene Art im Geschmack der Anerkennung der Erzeugnisse der Kaiserlichen Manufaktur zur Zeit der Kaiserin KATHARINA hinderlich gewesen zu sein. Der Geschmack wurde von Frankreich gefesselt — die Kaiserin wollte ihrem Porzellan eine echt russische Art geben. Da für solche Geschmacksversuche Zeit und Technik nicht reif waren, wurde immerhin mit einer reizenden Reihe von Statuetten russischer Volksstämme der Manufaktur ein ganz eigenes Erzeugnis verschafft.

Ein Ereignis noch bedeutenderer Art war die Herstellung eines Services mit 973 Teilen für 60 Kuverte. Es ist das „Service mit den Arabesken" vom Jahre 1784.

Kaiser PAUL I. hatte für Porzellan eine große Vorliebe und war stolz auf seine „Manufaktur". RACHETTE, der höchst verdienstvolle Künstler, behielt weiter die Leitung als Bildhauer, ZAKHAROW überwachte das Malerische. Materielle Erfolge waren aber trotz technischer und künstlerischer Fortschritte nicht eingetreten. Im Jahre 1801 blieben für 141000 Rubel unverkaufte Waren zurück. Es war deshalb ein sehr zweckmäßiger Gedanke NIKOLAUS' I., die Kaiserliche Manufaktur solle durch Lieferung bester Ware dem Lande vorbildlich sein und müsse deshalb vom Staate unterhalten werden.

Da man mit der Porzellanerde von Glukow nicht zufrieden, außerdem ihr Preis zu hoch war, verwendete man seit 1836 Erde von Limoges, wenigstens für kleinere Gegenstände. — Gebrannt wurde nun erst (1834) in dreistöckigen Oefen, nach dem Berliner Modell, das SEYFFERT schon unter ALEXANDER I. eingeführt hatte. Die Hitzegrade in den Etagen waren 160 bezw. 100 bezw. 60. — Der Verlust im Ofen wurde auch bei großen Vasen geringer. Eine ständige Ausstellungshalle wurde eingerichtet, und die Erfolge auf Ausstellungen in Petersburg (1849), Moskau (1843 und 1853) und London (1851) bewiesen, daß ein mehr als hundertjähriges Verfolgen des gleichen Zieles nicht umsonst war.

Leider fiel auch jetzt — wie schon mehrfach — ein günstiger Erfolg mit einem wenig günstigen Zustand zusammen. — Die Technik der Kaiserlichen Manufaktur hatte sich außerordentlich entwickelt, aber in ganz Europa war der künstlerische Geschmack für die Art des Porzellans gesunken. Der üble Eklektizismus der Zeit zeitigte ein Gemisch von Modellen







und trieb die Porzellanmalerei in ein sonderbares Fahrwasser.

So entarteten die Formen zu einem Stilgemisch, das die Technik des Porzellans überdies häufig genug zu verneinen liebte. Da unter den Malereien auf Porzellan keine Originalgemälde sich finden, ist diese Epoche — wie für ganz Europa — auch für Rußland ohne eigene künsterische Bedeutung. Nur eine letzte Folge dieses künstlerischen Rückgangs war die allgemeine Abneigung für Porzellan überhaupt. Um 1870 waren die Käufe sowohl der Privaten wie der Großfürsten so sehr zurückgegangen, daß der Niedergang der Kaiserlichen Manufaktur nicht zu leugnen war.

1871 befahl die Kaiserin, daß man sich in der Ornamentation nach englischen Mustern richten solle. Die Modelle, die Bildhauer SPIESS aus England geholt, wurden sklavisch kopiert. Gerade bei seinen Arbeiten macht sich das Fehlen jedes Gefühles für keramische Form sehr bemerkbar.

Leider glaubte man auch noch in den achtziger Jahren, als durch Großfürst WLADIMIR ALEXANDROWITSCH eine Reorganisation der Manufaktur durchgeführt wurde, man bedürfe nicht großer Künstler, man brauche nur gute Kopisten. Einsicht hatte man aber doch auf technischem Gebiete erlangt. 1884 machte der Techniker KHOWANSKY die erste Reise, um die Porzellanfabriken in Preußen, Sachsen, Böhmen, Frankreich gründlich kennen zu lernen. Die Folge war die Abschaffung der alten Oefen und die Konstruktion neuer nach den Systemen Berlin, Sèvres und Meißen.

Wenn nun immer noch nicht mit der Tradition der Nachahmung gebrochen wurde, wenn selbständige technische Versuche nicht gemacht werden durften, so wurde doch das rein empirische Ausproben hin und wieder ersetzt durch ein analytisches Vorgehen und genaueres Berechnen der aus den Zusammensetzungen der Erden sich ergebenden Möglichkeiten.

Der persönliche Geschmack ALEXANDERS III. dürfte kaum förderlich genannt werden können, — doch fällt in diese Epoche der Vorbereitung wenigstens der Versuch der Unterglasurmalerei, die der dänische Maler LÖSBERG einführen wollte. Man hätte im allgemeinen wohl gern neue technische und künstlerische Wege eingeschlagen — aber die Tradition der Nachahmung und des Nachgehens war doch bequemer.

Das sollten sich unsere „modernen" Traditionsschwärmer ins Taschenbuch schreiben.

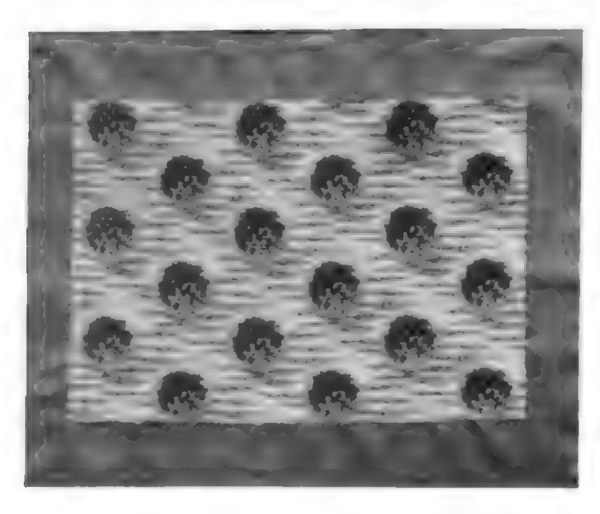
Zunächst wurde es auch unter der Regierung des jetzigen Zaren nicht besser. Allmählich siegte jedoch auch in Rußland die neue künstlerische Bewegung, nur etwas später als bei uns und unter ungünstigeren Erscheinungen.

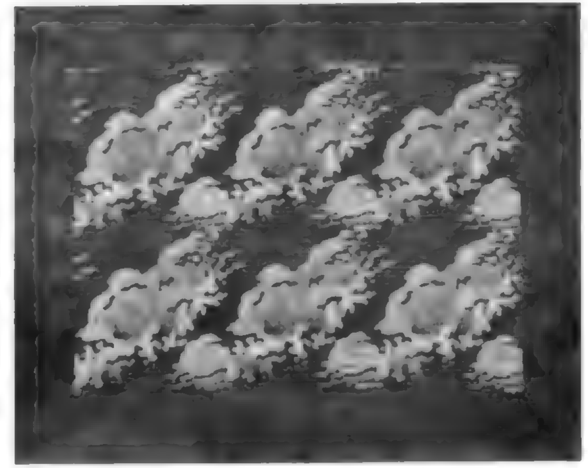
Mit Beginn des neuen Jahrhunderts wurde die Einheit von Form und Schmuck als Programm aufgestellt. Der Idee des erfindenden Künstlers wurde zum Recht verholfen — freilich die Künstler, die erfanden, waren technisch vollständig unerfahren. Das hat zu der auch uns bekannten schlechten Aushilfe geführt: fertige künstlerische Zeichnungen wurden gekauft, um von Kunst-Keramikern entsprechend verändert verwendet zu werden.

Der Stil des 18. Jahrhunderts ist selbst in Rußland verschwunden. Gerade die Geschichte der Kaiserlichen Porzellanmanufaktur läßt den endlichen Sieg der Praxis über Theorie und Nachahmung, den Sieg der Technik über Formenspielereien äußerst interessant erscheinen. Freilich, wohl selten ist die Geschichte einer Fabrikation so sehr angefüllt von Mißgriffen und Mißgeschick wie die Geschichte der Kaiserlichen Porzellanmanufaktur in St. Petersburg von 1744—1904.

Als Ganzes aber bildet gerade die eingehende Darstellung mit ihrer Fülle nationalökonomischer wie national-russischer Einblicke für Organisatoren von Kunstwerkstätten eine zickzackartige Reihe von Wegweisern — die leicht den auf geradem Wege zum Ziel führen — der die Umwege zu überblicken vermag.

E. W. BREDT

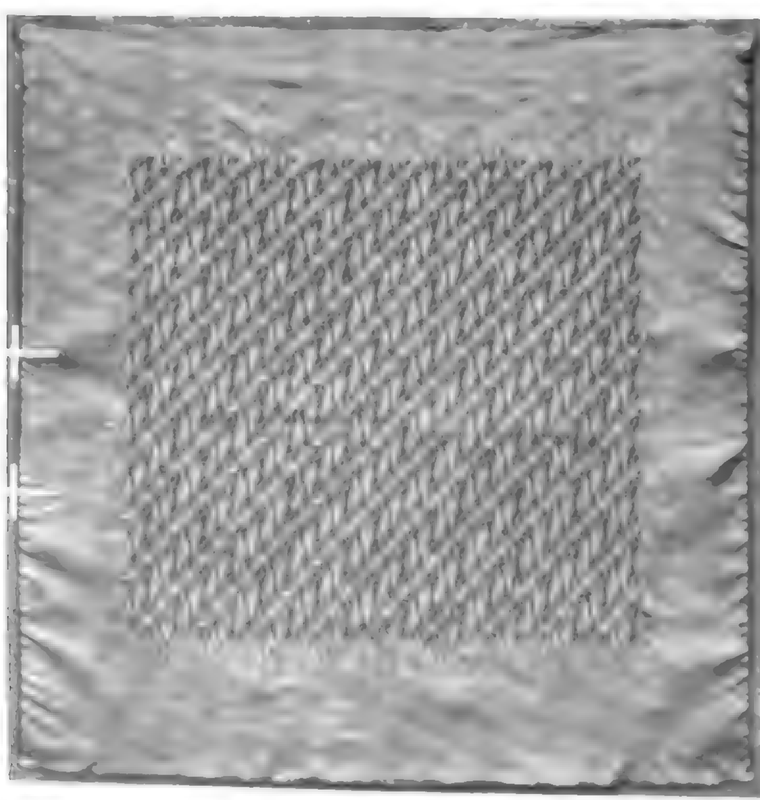




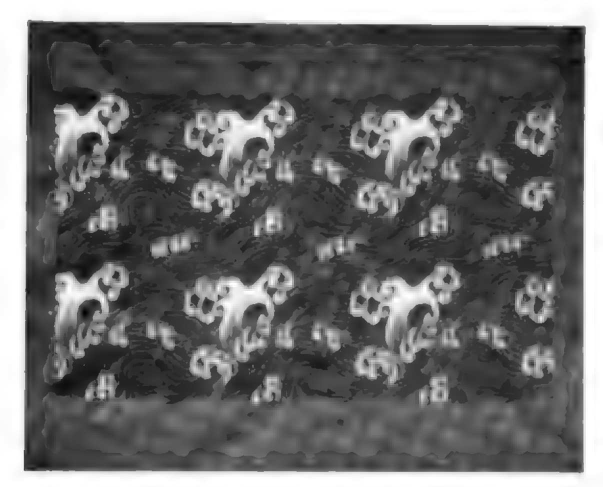
NEUE SEIDENSTOFFE FÜR INNENDEKORATION

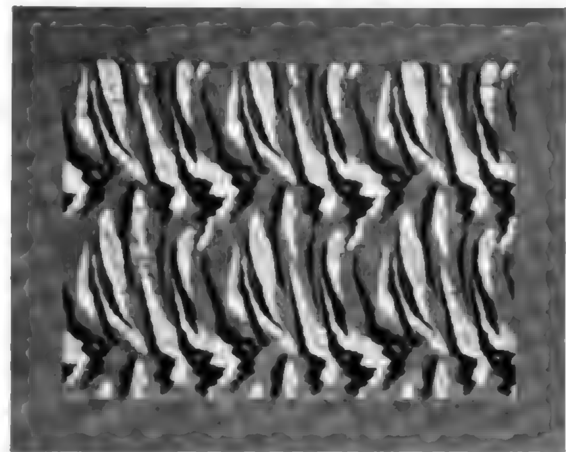
Vergleicht man die verschiedenen Zweige kunstgewerblichen Schaffens miteinander im Hinblick auf den größeren oder geringeren Aufwand an Vorbereitungen, der notwendig ist, um aus dem Rohstoff das fertige Erzeugnis zu erzielen, so wird man sehr bald zu der Ueberzeugung kommen, daß kaum auf einem zweiten Gebiet eine solche Fülle schwerwiegender, sehr reiflich zu überlegender Vorbereitungen und genauester Berechnungen notwendig ist, wie in der Textil-Industrie.

Wird der edelste Faden, den die Webekunst verarbeitet, die Seide, uns von der Natur durch die Maulbeerraupe auch schon in ziemlich fertiger Form geliefert, so ist doch die Aufzucht des Insektes selbst eine immerhin nicht ganz einfache Sache, und die weitere Verarbeitung des glänzenden Seidenfadens steht in der Fürsorge, die man ihm bei seiner Kostbarkeit angedeihen läßt, obenan; sind doch mit seiner Hilfe bei richtiger Verwendung Wirkungen zu erzielen, mit denen die der übrigen Textil-Rohstoffe nicht in Wettbewerb treten können.



Welch große Reihe der verschiedensten Glanzwirkungen ist zu erzielen vom stumpfen Rips bis zum hochglänzenden Atlas, wie wunderbare Farbenspiele ergeben sich im schillernden Taffet, in dem für Kette und Schuß gegensätzliche Farben oder für den Schuß gar zwei untereinander verschiedene und auch wieder von der Kette abweichende Töne gewählt worden sind! Hier schafft der Weberei-Techniker künstlerische Wirkungen durch sein ausgebildetes und feines Verständnis der ihm von seiner Webereimaschine, dem Webstuhl, gebotenen Möglichkeiten. Es ist das eine Fähigkeit, die ihm durch jahrelange Uebung wird, aber auch durch eigenes künstlerisches Empfinden in etwas unterstützt

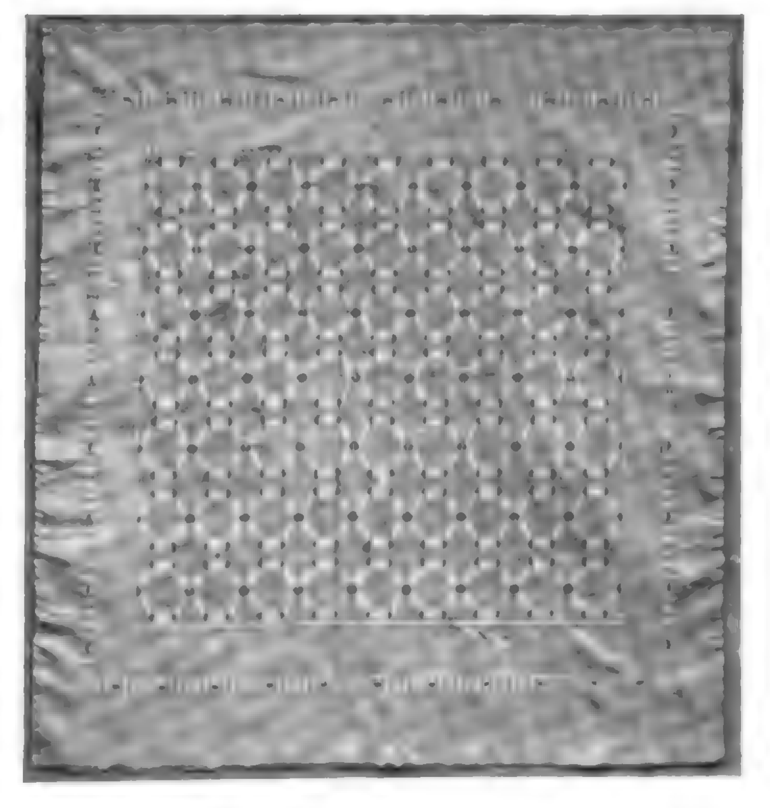




werden muß. Kommt ihm nun der ausübende Künstler zu Hilfe, vereinigt er sich mit ihm insofern, als der Künstler die Idee, die Gelegenheit gibt, alle die prächtigen, zu erzielenden Farbenspiele in mehr oder minder glänzenden Flächen zu einem künstlerischen Musterbilde zu vereinen, so entstehen Textil-Erzeugnisse, von denen gesagt werden kann, daß sie dem Haupterfordernis eines wirklich künstlerischen Nutzgegenstandes nachkommen, nämlich aus den Eigentümlichkeiten und der Technik eines Materials heraus geboren zu sein.

Erzeugnisse dieser Art bringt die Krefelder Seidenstoffweberei AUDIGER & MEYER auf den Markt und zwar sind es dieses Mal Seidenstoffe für Innendekoration, abgepaßt gewebte Kissenüberzüge, sowie kleine seidene Tischdecken. Schon im Jahre 1905 war in dieser Zeitschrift durch KARL SCHEFFLER auf Krawattenstoffe derselben Firma hingewiesen und an Hand von Abbildungen betont worden, daß bei jenen Erzeugnissen ein strenges Zusammenarbeiten vom künstlerisch geschulten Techniker und technisch gebildeten Künstler zu ersehen sei.

Die Firma ist nicht stehen geblieben, sondern sie hat versucht, mit den jetzt vorliegenden Erzeugnissen noch Vollenderes zu bieten. In der Hauptsache sind für die Zeichnungen Vorwürfe gewählt, die, wenn sie auch an Naturformen anklingen, doch als abstrakte Formen anzusehen sind. An das Spiel der Wellen erinnert das eine der Muster, ein anderes an sich ballende Wolken, weiter ein drittes an das Fell des Königstigers; auch Formen finden sich, wie sie auf den gebatikten Stoffen der Inder zu sehen sind. Der Schwarzdruck ist leider nicht imstande, den entzükkenden Schmelz und den Reiz der Farben zu zeigen, wie er sich in diesen seidenen, schweren Geweben findet, und doch ist es gerade die Farbe, die diesen neuen Webereierzeugnissen einen ganz besonderen Zauber gibt; sie kommt hier in ihren feinsten Abstufungen durch die vollste und geschickteste Ausnutzung aller weberei-technischen Mög-



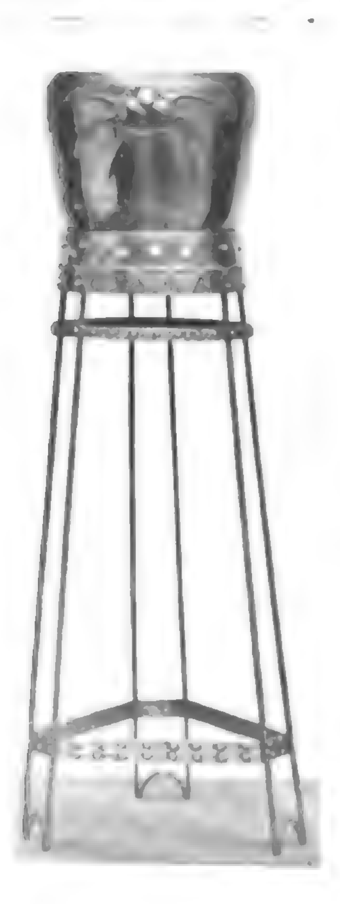


ichkeiten zur schönsten Geltung. Fast möchte nan sagen, daß die Farbenschönheit mehr n den Vordergrund gerückt ist wie das Muster.

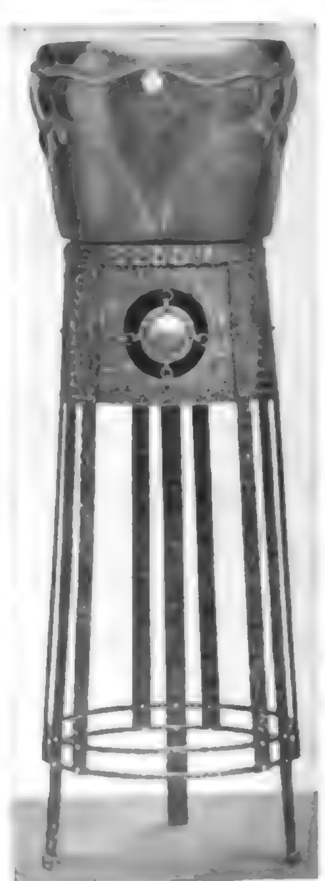
Es ist hier eigentlich der umgekehrte Weg eingeschlagen worden wie sonst üblich. Nicht der Künstler hat zuerst auf Papier ein Muster entworfen mit Farbenangaben und scharfen Umrißlinien, sondern der Techniker hat hier seine Bindungen und die sich aus diesen ergebenden Farbenwirkungen auf dem Webstuhl ausgeprobt und sich dann in verständnisvoller Weise mit dem zeichnenden Künstler in Verbindung gesetzt, der an Hand der vorgewiesenen Bindungswirkungen in der Lage war, nun mit ihrer Berücksichtigung und zu ihrer vollen Entfaltung seine Muster- und Farbensymphonien zu entwerfen.

Wie die hier vorliegenden Muster in ihrem Gesamteindruck an japanische Kunsterzeugnisse erinnern, so ist auch die wunderbare Kunstübung der Japaner im Zusammenarbeiten von Technik und Material zum Vorbild genommen. Liegt doch der Hauptwert der älteren japanischen Kunstgegenstände in der geschickten, sachgemäßen Behandlung des Rohstoffs. Ein Folgen auf diesem Wege will uns das Richtige scheinen zur Erlangung wirklich künstlerischer Erzeugnisse. PAUL SCHULZE

METALLGERÄT, MEIST GRÜN PATINIERTES KUPFER MIT EMAIL; BLUMENSTÄNDER AUS SCHMIEDEEISEN UND MESSING • ENTWURF U. AUSFÜHRUNG: E. EHRENBÖCK U. L. VIERTHALER, KUNSTGEWERBLICHE WERKSTÄTTEN, MÜNCHEN







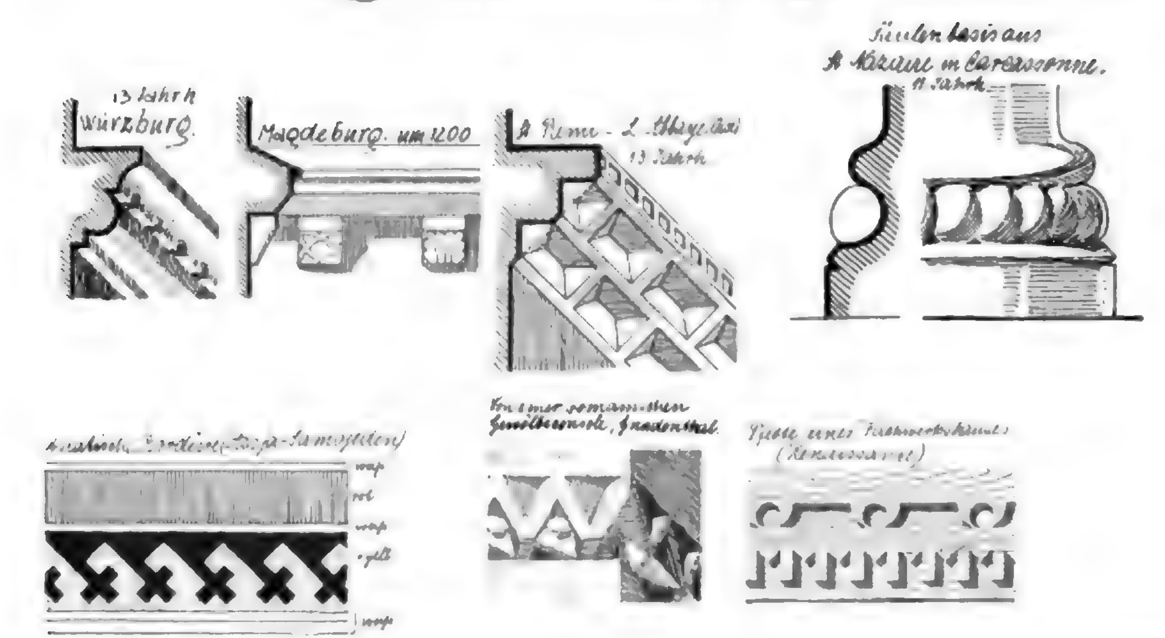


ZIGARETTEN-, ZIGARREN-ETUIS U. SCHALE AUS KUPFER MIT VERSCHIEDENFARBIGEM EMAIL U. PATINIERUNGEN
ENTWURF U. AUSFÜHRUNG: E. EHRENBÖCK U. L. VIERTHALER, KUNSTGEWERBLICHE WERKSTÄTTEN, MÜNCHEN

FORMEN-ELEMENTE

Jeder geschlossene, ausgesprochene Stil besitzt einen gewissen „eisernen Bestand“ an rein dekorativen Formen, die neben den jeweiligen konstruktiven Bedingungen und den Anforderungen der mit der Zeit wechselnden Bedürfnisse sein Wesen ausmachen. Bei jungen, lebensfrischen Stilanfängen ist dieser „eiserne Bestand“ ziemlich gering. Hier entscheiden die mehr praktischen, realen Fragen. Bei gesteigerter Entwicklung erweitert sich mehr und mehr der Einfluß des dekorativen Momentes, das denn auch in den späteren und letzten Stadien meist die führende Rolle einnimmt. Die meisten Stile der Vergangenheit zeigen uns tatsächlich, daß technische und praktische Erfordernisse gegenüber dekorativer Spielerei zurücktreten, sobald eine gewisse Höhe erreicht ist. Die späte Gotik mit geschwungenen Fialen usw. und das Rokoko als letzter Ausklang der Renaissance mögen das Gesagte illustrieren. Welch gesunde, frische Schöpfungen zeitigten diese beiden letzten großen Kunstperioden, und wie schwach erscheinen dem gegenüber, trotz aller Feinheit und allen Gefühls für schöne Verhältnisse, ihre letzten Ausklänge! Ornamentale Spielereien oder schulmeisterlicher Regeldrill, das ist das Ende vom Liede. Gar oft werden auch Formen, die sich in irgend einem Material wie von selbst ergaben, späterhin direkt auf ein ganz anderes Material übertragen, ohne daß dabei auf dessen besondere Eigenschaften die nötige Rücksicht genommen wird. Haben doch sogar die alten Griechen — die besten Baukünstler der Vergangenheit — nichts weiter als versteinerte Holzbauten geschaffen. Sobald demnach eine Kulturepoche über einen Formenschatz verfügt, derart, daß von einem geschlossenen Stil die Rede sein kann, ist auch schon der Anfang vom Ende gemacht, sitzt bereits der Todeskeim im zarten Pflänzlein, das tragische Geschick alles Irdischen!





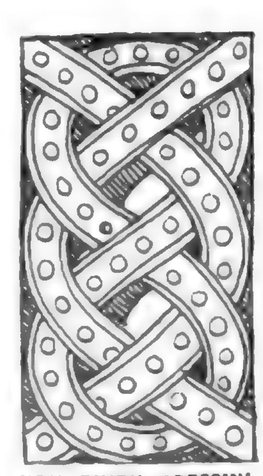
Jeder Stil hat seine besonderen Ausdrucksmittel, ist der Niederschlag des Geisteslebens seiner Zeit, und genau so, wie jedes Zeitalter wieder andere Anschauungen in philosophischer und religiöser Hinsicht hervorbringt, werden sich auch die formalen Ausdrucksmittel ändern. Alle Völker, die über die ersten Stufen der Kultur hinweg waren, haben auch Kunst getrieben, und so, wie ihre Kultur etwas Neues, nur ihnen Eigenes war, entsprach auch ihre Kunstrichtung nur ihrer Auffassung, d. h. sie bildeten sich einen Stil.

Es geschieht im Laufe der Welt nichts umsonst. Ein Stil, wie alles andere auf Erden, entsteht, blüht eine Zeit lang, trägt vielleicht herrliche Früchte und — vergeht. Hier ist jedoch die Kunstgeschichte eine gute Trösterin. Woher die orientalischen Völker der grauen Vorzeit, die Lehrmeister der alten Ägypter und Griechen, ihre Anregungen empfangen haben, ist so wenig nachgewiesen, als es klar ist, daß die allerältesten Reste, die auf uns gekommen sind, bereits von einer Jahrtausende alten Kultur zeugen. Die Menschen und die Völker vergehen rascher als ihre Werke, und jedes Volk hat noch seine Spuren auf unserer Erdrinde hinterlassen. Andere Zeiten und andere Menschen folgen, schaffen und ringen, wie die Alten taten. Unwillkürlich werden so manche Anschauungen von den Vorgängern übernommen, anfangs unklar, vielleicht sogar unbewußt, das Neue mischt sich mit dem Alten, bis etwas Eigenes, Selbständiges allmählich entsteht, und — die Alten haben nicht umsonst gelebt. Mögen sich die Zeit und die Menschen entwickeln, wie sie wollen, die neue Kultur würde sich unter anderen Voraussetzungen auch anders entwickelt haben. So baut ein Geschlecht auf den Trümmern des anderen immer weiter, jenem Ziele der Vollkommenheit entgegen, das immer Ideal bleiben wird.



Sind beispielsweise im romanischen Stile die Einflüsse der Antike nur mehr ganz schwach zu spüren, so verlieren sie sich in der Gotik vollständig. Nichtsdestoweniger wäre der gotische Stil ohne die Antike nicht denkbar, da das Romanische sich ohne die Einwirkung des altchristlichen und damit des römischen und des griechischen Stiles wohl ganz anders entwickelt oder eben überhaupt nie existiert hätte.

Die treibende Kraft bei aller Kunst ist die menschliche Seele, und die war von jeher und wird für alle Zeiten gleich stark und gleich schwach sein. Daher finden wir bei allem Trennenden, was den Unterschied der Stile ausmacht, immer und immer wieder einigende Momente. Völker, die



VON EINEM ABESSINISCHEN SCHMUCKKAMM

einander zeitlich und örtlich so fern standen, daß das eine von der Existenz des anderen kaum etwas wußte, zeigen in ihren Kunstformen gar oft verblüffende Aehnlichkeiten. Daß man eine japanische Bordüre mit Schöpfungen unserer späteren Renaissance oder mit griechischen Stücken verwechseln kann, ist zum mindesten doch recht merkwürdig. Daß die Abessinier einen Schmuckkamm mit einem Band- oder Flechtwerkornament verzieren, das ebensogut romanisch sein könnte, ist auch nicht gerade selbstverständlich, und nicht immer wurde in Europa Besseres geschaffen, als jene asiatische Bordüre. Und dann erst, jene vielen Einzelheiten, wie sie unsere übrigen Abbildungen darstellen, die eigentlich nicht gerade notwendig dem Stile ihrer Entstehungszeit angehören müssen, die neutral sein können, die, sagen wir einmal — modern sein könnten! Bis ins Unendliche ließe sich die Anführung solcher Fälle fortsetzen! Die Anfangszeiten der verschiedenen Stile bieten hier die reichste Ausbeute, während höher entwickelte Kunstperioden meist derart in „Manieren“ stecken, daß für einfach natürliche Formen der Sinn fehlt.

Selbst die rothäutigen Ureinwohner Amerikas haben Ornamente geschaffen, die sehr stark an die griechischen Mäandermotive und den „laufenden Hund“ erinnern, obwohl doch hier auch nicht gut von einer Beeinflussung die Rede sein kann.

Eine Erklärung für diese recht merkwürdigen Erscheinungen gibt uns die Grenze der Kunst nach unten. Die allereinfachsten Formen, die Linie, gerade, gewellt oder in Zickzackform dargestellt, ein Viereck, Dreieck usw., ein Kreis, die Spirale in all ihren Variationen, sie alle bleiben sich für alle Völker gleich. Hier haben wir die Elemente der Kunstformen, die teilweise bereits die Natur selbst bietet und auf die auch die höchstentwickelten Kunstepochen nicht ganz verzichten konnten. Den Unterschied der Stile wird immer nur die Anwendung dieser Elemente ausmachen.

Tatsächlich läßt sich denn auch bereits in der Moderne ein Zurückgehen auf diese elementaren Formen feststellen. Theodor Fischer und Hermann Billing lassen längst diese äußerst gesunde Bewegung erkennen, und selbst die Grässelschen Friedhofsanlagen in München, obwohl nicht ohne historische Tendenz, sind ein Fortschritt in diesem Sinne. Wenn wir erst einmal den griechisch-römischen Formenkanon und die bis zum Ueberdruß bekannten Barockzutaten vollständig überwunden haben, dann wird auch die etwas schwerfällige Architektur gezwungen sein, dem weniger gebundenen Kunstgewerbe in der modernen Bewegung zu folgen. Das Gute liegt so nahe, und der Mensch ist heute noch derselbe wie vor Jahrtausenden.

GEORG HOFFMANN



GRÄFIN HELENE YORCK-KALCKREUTH • RAHMEN MIT STICKEREI (VGL. S. 137)

PLAKAT-ENTWÜRFE FÜR DIE PHOTOGR. AUSSTELLUNG DRESDEN 1909



WILHELM HARTZ
DRESDEN
I. PREIS (LINKS)

HUGO KLUGT
MÜNCHEN
II. PREIS (RECHTS)

ROBERT STEIN
BERLIN
III. PREIS (UNTEN)

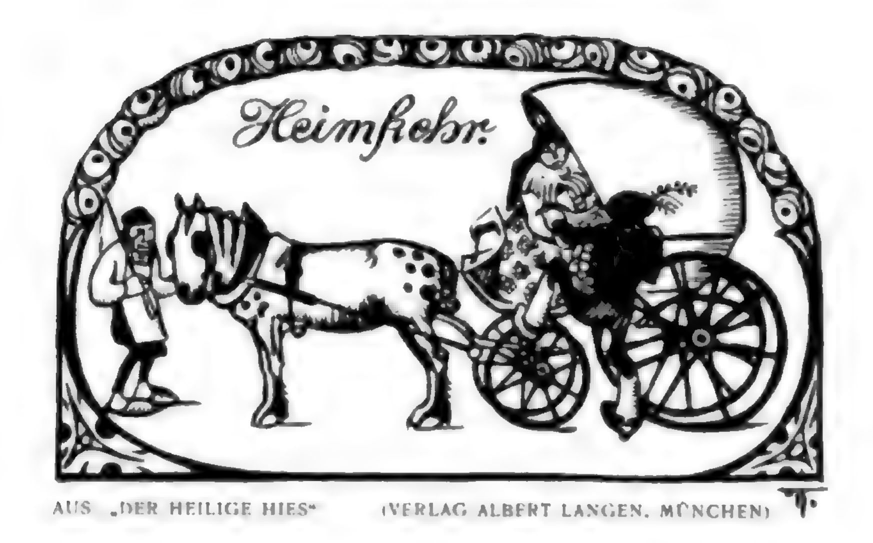


NEUE BÜCHER

Das Großherzogliche Hoftheater in Weimar. Denkschrift zur Feier der Eröffnung herausgegeben von Prof. MAX LITTMANN. Mit vielen Abbildungen und Plänen. München 1908. Verlag von L. Werner. M. 8.—.

Wenn auch Prof. LITTMANN bei diesem seinem neuesten Theaterbau aus Rücksicht auf die Forderungen des Hofmarschallamts das Rangtheater beibehalten und so darauf verzichten mußte, dem Münchener Prinz-Regenten-Theater und dem Schillertheater in Charlottenburg ein drittes, nach den dort gemachten Erfahrungen verbessertes Amphitheater hinzuzufügen, so ist es ihm doch gelungen, manche seiner Reformideen durchzusetzen, traditionelle Mängel zu beseitigen und durch verschiedene Neuerungen den Hoftheatertypus so wesentlich umzugestalten, daß diese Schrift für jeden Architekten, der sich mit dieser — wie Oberbaudirektor Coudray sagte — »schwierigsten Aufgabe unter allen Bauwerken« befaßt, von der größten Wichtigkeit ist. Wenn auch nicht in der äußeren Gestalt und der inneren Ausstattung — hier waren die Wünsche des großherzoglichen Auftraggebers und die Macht der Tradition maßgebend — so besitzt Weimar in diesem Bau doch das modernste deutsche Theater, was die Zweckmäßigkeit der Gesamtanlage, die Gestaltung von Bühnen- und Zuschauerraum, die maschinellen und elektrischen Einrichtungen, Heizung und Lüftungsanlage, Sicherung gegen Feuersgefahr, kurz den eigentlichen Organismus anbetrifft. Die wichtigste Neuerung ist das variable Proszenium, das in gleicher Weise die Benützung der Bühne für das intime Konversationsstück, das Schauspiel und die große Oper gestattet und Wagners Forderung des versenkten und verdeckten Orchesters durch Ausscheiden der Proszeniumslogen erfüllt. Auch bei der Stufenanlage des Parketts und der Unterteilung der Ränge sind die Vorteile des Amphitheaters berücksichtigt. Es würde zu weit führen, hier auf alle Verbesserungen näher einzugehen, die dem künstlerischen Eifer und der reformatorischen Tätigkeit des Erbauers ein neues glänzendes Zeugnis ausstellen. Die Schrift selbst, die auch über die Geschichte des Weimarer Theaters, die technische Ausführung, die Schwierigkeit der Fundamentierung u. a. m. viel Interessantes enthält, sei allen Architekten zum Studium empfohlen.

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Druck und Verlag von F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86.



AUS „DER HEILIGE HIES" (VERLAG ALBERT LANGEN, MÜNCHEN)

IGNATIUS TASCHNER

Ueberlegt man, daß TASCHNER noch nicht 37 Jahre alt ist, und daß er in München, in Breslau und Berlin eine Fülle mannigfaltiger Werke des Kunstgewerbes, der Buchkunst und der Plastik geschaffen hat, deren Qualität von Anfang an gleich hoch war, und die bei einer durchgehenden Stileinheit sich doch seltsam von einander abheben; so erweckt dies von selber die Begierde, einer so reich gearteten Künstlerpersönlichkeit zum wenigsten geistig nahezukommen.

Die Erkenntnis wächst mit steigender Bekanntschaft, daß eine große harmonische Einheit sein Schaffen durchdringt. Sie wurzelt in einem eminenten tektonischen Stilgefühl. Vom Kunsthandwerk ist ja TASCHNER ausgegangen; er beherrscht alle Techniken selber, er ist in ihr Wesen, in ihr Material eingedrungen, wie wenige außer ihm. Aber diese Materialkenntnis war ihm nie Selbstzweck, sondern stets nur die selbstverständliche Voraussetzung seines Schaffens. Er schaltet mit ihr, so wie mit seinem gewaltigen Vorrat an Formvorstellungen, zu dem Ende eines reinen Kunstwerkes. Dies gibt seinen Arbeiten, dem kleinsten Gebrauchsgegenstand wie der Statue, die Sicherheit eines dem Material sich anpassenden Stils und die Ruhe der Unterordnung unter das tektonische Gesetz: die Proportionalität. Darum konnte TASCHNER mit Leuchtern und Statuetten anfangen und einen gesicherten Weg beharrlich fortschreiten, der ihn zur wahrhaft monumentalen Plastik führte. Auch hier harrt eine große bildnerische Kraft noch der ihr angemessenen Aufgaben. Das Goethe-Denkmal zu Straßburg bekam TASCHNER nicht zur Ausführung, weil sein Entwurf zu streng war, zu großartig in der Knappheit seines Stils. Es war ein Goethe-Standbild ohne Phrase, ohne Allegorien und Lyrismen; die Sachlichkeit, die rein plastische Schönheit dieses Entwurfes, das Herbe und Wahrhaftige in der Erfassung eines genialen Jünglings konnten freilich noch vor sieben Jahren einer Kommission unmöglich gefallen, und so erhielt er nur den dritten Preis. Nun hat er — im vorigen Jahre — ein überlebensgroßes Standbild Schillers ausführen dürfen; da es aber wiederum ein Werk ohne Phrase und Sentimentalität war, so kann man sich schon denken, daß es nicht für Deutschland bestimmt war; es ist nach St. Paul im Staate Minnesota gekommen, und bei uns blieb nichts als eine Nachbildung in Statuettenform.

Vielleicht hat TASCHNER bei uns deshalb noch nicht die durchgreifende Beachtung gefunden, die er verdient, weil er zu vielseitig ist. Wäre er bei der „angewandten Kunst" geblieben, so würde man ihn heute vielleicht als Rivalen von BRUNO PAUL und SCHULTZE-NAUMBURG feiern. Aber er begnügte sich nicht damit, Möbel und Uhren in originellen Formen zu entwerfen; er war zu reich, um sich zu spezialisieren. Da er den Vorsprung hatte, gleich mit Kunstgewerbe begonnen zu haben, so war für ihn der Kreis dieser tektonischen Möglichkeiten früh durchlaufen, zu einer Zeit, da andere erst anfingen ihn zu betreten. Er ließ ihn hinter sich und trat in die Reihen der Münchener Kleinplastiker, und begann den Reichtum seiner bunten und



AUS „DER HEILIGE HIES“ (VERLAG ALBERT LANGEN, MÜNCHEN)

lustigen Phantasie in Illustrationen zu volkstümlichen Büchern auszuschütten. Mit unmerkbaren Uebergängen zwischen den einzelnen Etappen seines Weges gelangte er endlich zu würdigeren plastischen Aufgaben: zu architektonischer Zierplastik — an den Berliner Bauten LUDWIG HOFFMANNS — und den ersten hoffnungsvollen Anfängen reiner Monumentalskulptur. Auf diesem Punkte finden wir ihn gegenwärtig und können von ihm in Wahrheit behaupten, daß er mit größeren Zwecken noch jedesmal gewachsen ist.

Zu den Wurzeln der TASCHNERschen Kunst muß man aber noch tiefer steigen. Kein Künstler schöpft seine Formenwelt nur aus sich; und je fester er mit der Tradition verknüpft ist, um so sicherer wird er stehen, um so entschiedener seinen Stil, als Ausdruck des Persönlichsten, bilden können. TASCHNER fand natürlich keine unmittelbare Tradition vor; auf dem Renaissancegemisch seiner Jugendzeit konnte er unmöglich Fuß fassen. Es blieb ihm nichts anderes übrig als zu archaisieren, aber er tat das mit der Kongenialität des echten Künstlers. Es war sein Glück, daß er eine ganze Zeit seiner besten Entwicklung unter Bauern auf dem Lande zubringen mußte, weil ihm die Mittel zum Besuch der Münchener Akademie ausgingen, wo er bei EBERLE bildhauern lernte. Hier fand er die volkstümlich gesunde Tradition, die noch auf der Kunst des 18. Jahrhunderts fußte und mit handwerklicher Solidität und Ursprünglichkeit zusammenging. Und diese volkstümliche Derbheit, Zierlust und Naturfreude kamen seiner angeborenen Neigung zur Primitivität und Strenge der Form entgegen und förderten mächtig seine Eigenart, so daß er als ein Vollendeter aus dieser Schule hervorging.

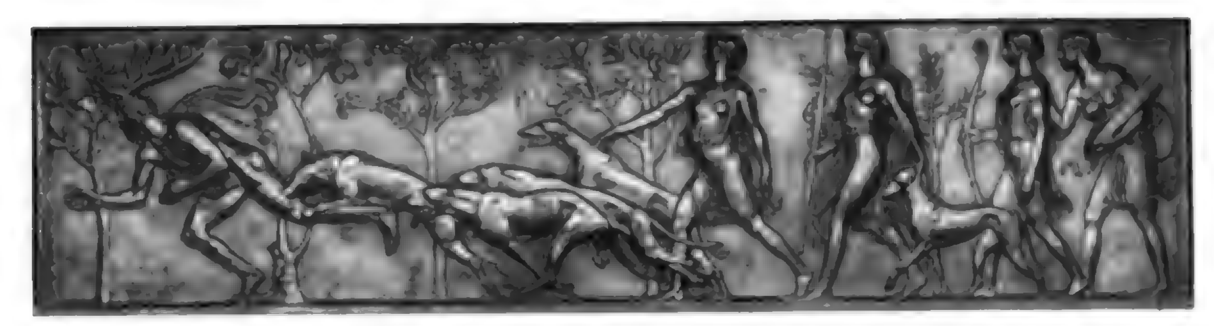
Am stärksten prägt sich die bäuerliche Herkunft seiner Formen in den frühen kunstgewerblichen Arbeiten aus, nicht immer gerade zu deren Vorteil. Aber dann ist ihm ein Auftrag zuteil geworden, der seiner Neigung zum Volkstümlichen vollkommen entsprach und der die Darstellung eben jener Welt bedingte, die TASCHNER so gut kannte: die Illustrationen zum „Heiligen Hies“ von Ludwig Thoma. Es waren aber nicht nur die oberbayerischen Bauern mit ihren Lebensgewohnheiten, die er mit solcher Treue zu schildern wußte; höher als der darstellende Wert steht noch der buchkünstlerische dieses außerordentlich gelungenen Büchleins und der durchweg festgehaltene Charakter der Bauernkunst, den TASCHNER hier völlig beherrscht. Die Welt des oberbayerischen Rokoko, das in den Dorfkirchen, den bemalten Hausfassaden, dem Hausgerät, der Keramik eine so anhei-

melnde Volkskunst hervorgebracht hat, erlebt in dem „Heiligen Hies" eine Auferstehung, deren Glanz und Munterkeit entzückend sind, und deren Lebenswahrheit bei aller Strenge des Stils unerschöpflich scheint.

Und weil ihm diese Aufgabe in jeder Weise gelegen war und recht eigentlich einem innern Bedürfnis, sich rein auszusprechen, entgegenkam, ist der „Heilige Hies" auch das beste aller von ihm illustrierten Bücher geworden. In den früheren Werken, namentlich dem 1900 gezeichneten überreichen Buchschmuck zu den Grimmschen Märchen, sowie dem zu Musäus, „Nymphe des Brunnens" (beide in der Gerlachschen Jugendbücherei) überwiegt noch ganz das Illustrative. Er schließt sich hier — in den Grimmschen Märchen noch stärker — an den Text an, den er mit einem großen Aufgebot von Erfindungskraft nach der darstellenden Seite hin freilich nicht illustriert, sondern ergänzt. Der Reichtum an Motiven, die Anschaulichkeit und Keckheit seiner Phantasie sind hier grenzenlos; von den Erfindungen eines dieser Büchlein könnte ein normaler Illustrator beinahe sein Lebenlang zehren. Aber die Masse des Stoffes überwuchert den dekorativen Endzweck, dem der Buchschmuck dienen sollte. Die scharfe realistische Beobachtung des Details (es steckt viel Modellstudium fast hinter jeder Zeichnung!) stört den geschlossenen Eindruck. Im „Heiligen Hies" ist, bei gesteigerter Naturwahrheit, das Ziel des Buchschmucks zur Vollkommenheit gebracht. Text und Bildschmuck stehen frei



AUS „DER HEILIGE HIES" (VERLAG ALBERT LANGEN, MÜNCHEN)



BRONZERELIEF: DIANA UND AKTÄON

nebeneinander, und nur das Milieu ist das gleiche bei ihnen. Jede Zeichnung dient in erster Linie als Ornament und zur Belebung der Buchseiten; die wenigen aber lebhaften Farben sind reinlich und höchst wirksam zusammengehalten; Figuren und Landschaft und rahmendes Ornament dem Gesetz einheitlicher Dekoration untergeordnet. So bildet das lustige Werklein von THOMA und TASCHNER ein wahrhaftes Musterbeispiel, wie man Bücher auch reich ausstatten kann; eine Kunst, in der die Deutschen, fast mit alleiniger Ausnahme der LECHTER'schen und SATTLER'schen Prachtbände und einiger Kinderbücher des Schaffsteinschen Verlages, noch sehr weit zurück sind.

Durch die Zeichnungen zum „Hies" hat sich TASCHNER in eine Reihe mit unsern besten Buchkünstlern gestellt; die Ruhe und Geschlossenheit der Form, die naive Pracht des Ornamentes lassen am meisten die Erinnerung an E. R. WEISS auftauchen. Beide Künstler stehen sich aber zu fern, um sich in irgend einer Weise beeinflussen zu können; sie bilden nur erfreuliche Parallelerscheinungen in ihrem ornamentalen Stil. Viel deutlicher erscheint seine Verwandtschaft mit Zeichnern wie ROSSMANN, BRUNO PAUL und JULIUS DIEZ, weil die Gemeinsamkeit des Gegenstandes, der karikierenden Auffassung, der bizarren Linie etwas Leichtfaßliches bedeutet.

Die runde Greifbarkeit der Erscheinungen, die jede seiner Zeichnungen so lebhaft macht und in seinen Landschaften eine mächtige Tiefenwirkung hervorruft, ist letzten Endes ein Ausfluß seiner plastischen Begabung. Bei der Buchillustration stört das Dreidimensionale in solcher Betonung leicht die Flächenwirkung, die hier unentbehrlich ist; im Relief, in der Vollplastik ist kräftiges Raumgefühl das allbelebende Element. Darum hat sich auch TASCHNER zu allen Zeiten in der Plastik am meisten heimisch gefühlt und ihr seine beste Kraft zugewendet; und sie ist in der Tat die am meisten tektonische unter allen Künsten, außer der Architektur selber. Das tektonische und das plastische Gefühl vereinten sich in TASCHNER, ihn zur dekorativen Plastik zu treiben. Es ist nicht wunderbar, wenn das Beste an seinen Möbeln, Uhren, Bucheinbänden usf. das bildnerische Element oder Beiwerk ist, und ebenso wenig erstaunlich, wenn ihn die Beschäftigung mit diesen Dingen nicht befriedigte, und wenn solchen Arbeiten die Vollendung abgeht, die nur innerliche Notwendigkeit erzeugt.

Seine Statuetten aber tragen den Stempel dieser Notwendigkeit. Sie sind nicht aus einem illustrativen Bedürfnis entstanden, wie glaublich das auch beim ersten Anblick scheint; ihre historisierende oder genrehafte Pose ist sehr glücklich und überzeugend, ihre Lebensfähigkeit, aus klarster Beobachtung der Natur geschöpft, wirklich verblüffend. Aber diese sachlichen Vorzüge haben bei ihnen sehr wenig Bedeutung neben dem, was sie zu echten Kunstwerken macht, neben ihrer plastischen Motivierung. Das bedeutet: jedes von den kleinen Werken hat ein besonderes plastisches Gesetz in sich, einen Bewegungsfaktor, der ihre Form bis in die geringste Einzelheit bestimmt. Nur mit dieser räumlichen Bewegungseinheit, die im Grunde auf die HILDEBRAND'sche Forderung der kubischen Einheit hinausläuft, vermag sich ein Kunstwerk von plastischem Stil zu legitimieren. Die Statuetten TASCHNERS werden das lehren. Den „Strauchdieb" auf seinem Klepper erfüllt eine einzige Bewegung, die des Zurückstemmens auf abschüssigem Boden; alle Hauptlinien gehen in spitzem Winkel zur Sockelebene steil empor, und diese einheitliche Bewegung drückt sich ebenso drastisch in dem zurückgerissenen Pferdekopf mit den geblähten Nüstern, wie in den Ellbogen, den aufgerissenen Augen, dem angezogenen Kinn des Reiters aus: ein Gedanke in unzähligen Variationen, bis zu dem Schwanz des Gauls und der Lanzenspitze; selbst der von Natur gesenkte Rücken des Tieres trägt sozusagen ohne Willen zu dem Eindruck des „Stoppens" bei. Dann z. B. der „Wanderer" mit seinem



PORTALFIGUREN VOM WAISENHAUS AN DER ALTEN JAKOBSTRASZE IN BERLIN





RELIEF VOM GUSTAV FREYTAG-BRUNNEN IN BRESLAU



IGNATIUS TASCHNER

PLAKETTE



IGNATIUS TASCHNER, BERLIN SIEGEL D. PREDIGERSEMINARS DER PROTESTANT. KIRCHE IN DEN VEREINIGTEN STAATEN

harten Schritt: hier durchströmt das Motiv des steifbeinigen Schreitens die ganze Figur; die geknickte Linie, die sie bildet, weist vorwärts, der stiere Blick spricht von nie endenden Wegen, die Haltung der Arme, die steife Bildung der Falten, der schiefe Hut, alles deutet auf eine vernachlässigte Existenz. Der junge „Parsifal" auf einem müden Klepper: der Kontrast eines kühnen edlen Knaben und seines abgetriebenen Reittiers in einer plastischen Strenge und Knappheit, die dem Gegenstand wunderbar entspricht. Der Stil TASCHNERS ist hier auf seiner Höhe, voll klarer Gliederung, straff und ausdrucksvoll und bedeutend in jeder Fläche; das lebendige Motiv ist so geistvoll erdacht wie durchgeführt.

Die Reihe dieser Arbeiten kann noch viel weiter geführt werden, aber es hat keinen Sinn, sie ferner aufzuführen und zu betrachten; sie stehen alle auf derselben Höhe plastischer Vollkommenheit und Durchgeistigung. Und dabei ist vor allem nicht zu übersehen, wie stark sie dekorativ empfunden, wie trefflich sie mit ihrem Sockel verbunden sind. Auch in diesen Rundplastiken, die ein so selbständiges Leben führen und so viel erzählen, wirkt der tektonische Sinn des Künstlers: wie viel mehr in reinen Architekturplastiken, denen sich TASCHNER mehr und mehr zugewandt hat.

Schon seine Plaketten gehören in diesen Zusammenhang. Die Komposition der Zeichnung, die Fähigkeit, über die gegebene Fläche zu disponieren, die mäßige Höhe des Reliefs, sind Eigenschaften, welche sie höchst liebenswürdig machen, und die wir als Kennzeichen der besten italienischen Medaillen wiederfinden. TASCHNER beherrscht die Körperformen derartig in der Vorstellung, daß er sie den tektonischen Anforderungen nach Belieben anpassen kann, ohne jemals von ihrer Wahrheit etwas preiszugeben und steif zu wirken. Das tritt noch deutlicher als bei Plaketten hervor, wenn es sich um wirkliche Architekturplastik handelt, die das Endziel aller dekorativen Plastik ist. Zu ihr hatte TASCHNER von jeher eine Neigung. Die köstlichen Brunnenentwürfe, die von ihm herrühren, halten sich fast alle mit einem so sehr berechtigten Archaismus an romanische Baukunst. Das ist kein Spiel mit Altertümern, sondern ein Ausfluß der Notwendigkeit, sich an ein strenges Baugerüst zu lehnen, wenn es einen tektonischen Aufbau gilt. Diese Strenge und den notwendigen Spielraum zugleich bietet aber nur der romanische Stil, solange wir noch keine gesicherte, architektonische Konvention



TURMHAHN (I. MODELL, NICHT AUSGEFÜHRT)

besitzen. TASCHNERS Brunnen lehnen sich nicht an Vorbilder an; sie sind Schöpfungen einer freien und reichen Phantasie, und das plastische Element in ihnen ist, was es sein soll, nur ein Schmuck des eigentlichen Baugerüsts. Allerdings ein Schmuck von dauerndem und selbständigem Wert; jedes Büblein oder Tier, jede Maske, jede Figur hat ein Eigenleben als Erscheinung und dient, im Raume gesehen, doch nur dem Gesamtwerk.



TURMHAHN (II. MODELL, AUSGEFÜHRT)

Dieses wundervolle Verhältnis des Gesamtorganismus, der sich seine Teile nach seinen höheren Absichten zubereitet, wenn sie auch glauben mögen, ihr Sonderdasein für sich zu führen, gleich den Gliedern der menschlichen Gesellschaft, offenbart sich deutlich und schön an einem Versuch, den TASCHNER zweimal angestellt hat.

Für den Turm der Gemeindeschule Pappelallee in Berlin waren vier unter sich gleiche Hähne zu schaffen. TASCHNER entwarf einen prachtvollen krähenden Gockel, strenger stilisiert und feiner beobachtet als die Durchschnittsgebilde der Art, aber doch von ihnen nicht sehr verschieden im Prinzip. Es ergab sich aber, daß dieser realistische Vogel in der Höhe überhaupt nicht mehr wirkte. Und nun bildete der Künstler ihn für seinen Standort vollkommen um; er betonte beides ausschließlich, den architektonischen Schnörkel und die Hahnenhaftigkeit, denn es fand sich, daß beides sich deckte. Der zweite Entwurf ist für den Nahestehenden vergröbert und verärmlicht. Aber an dem mageren Körper wirken die zwei Hauptattribute des Hahnes, der Federbusch und der Kamm, durch ihre Uebertreibung und Primitivität der Form auf die weiteste Entfernung, und der so unverkennbar gezeichnete Hahn bildet mit seinen einfachen und geschickt abgewogenen Linien den wirksamen Abschluß architektonischer Glieder und erfüllt eine Funktion ähnlich der der gotischen Kreuzblumen. Nebenbei gesagt ist diese groteske Stilisierung der Technik des getriebenen Kupfers meisterlich angepaßt.

TASCHNER hat viel für Berliner Bauten gearbeitet; für den Wertheimbau MESSELS und insbesondere für LUDWIG HOFFMANNS städtische Gebäude; die Irrenanstalt in Buch, Gemeindeschulen, das Märkische Museum seien genannt. Hier zeigt sich seine Meisterschaft in der Tektonisierung der Plastik ohne Schranken; im Anschluß an das Bauwerk selbst finden seine Arbeiten die nährende Kraft, die ihnen Feuer und Größe gibt. Ihm wachsen die architektonischen Glieder von selbst zu Masken und animalischen Wesen aus; der Schlußstein eines Torbogens erblüht zu einer blumengefüllten Vase, und reizend setzt unter der runden Bogenwiederholung darüber ein Kranz, von Putten getragen, das Spiel der Kräfte und die



RELIEF VOM PORTAL DER GEMEINDESCHULE PAPPELALLEE IN BERLIN
AUS: HOFFMANN, NEUBAUTEN DER STADT BERLIN, VERLAG E. WASMUTH A.-G., BERLIN

einladende Geste des Eingangs symbolisch fort. Die geistvollste Skulptur ordnet sich bereitwillig dem Gedanken des Architekten unter; darum braucht HOFFMANN so gerne seine Hilfe beim Aufbau, wenn reinen Architekturgliedern die Sprache versagt und ein lebendigeres Formenspiel an ihre Seite treten muß. Dann erfindet TASCHNER jene Fülle plastischer Motive, deren Relief stets die notwendige tektonische Bewegung für ihre Stelle abgibt, und die, an sich reizvoll, doch nie über das verlangte Maß von Unterordnung hinausgehen.

Der „Stil“, so kräftig ausgebildet, erscheint hier beinahe gleichgültig; er ist nur ein Ausfluß der architektonischen Grundidee. An HOFFMANNS dem Barock entsprungener Bauweise sind die Skulpturen schwer, saftig, gerundet; am „gotisch“ strengen Wertheimbau im Geiste der französischen Frühkunst des 12. Jahrhunderts gehalten, deren Höhepunkt die Westportale des Chartreser Domes bedeuten. Das höchst anmutige Relief des „Reichtums“ hat völlig den archaistischen Zug, im Stil, in der Erfindung (der Mandorla), in der Art der plastischen Projektion ins Flache. Aber nicht der Stil von Chartres allein gibt diesen Falten ihre strenge und herbe Anmut, den Figuren das Schlanke und ihre gebundene Bewegung, die dekorative Raumabstraktion des flachen Reliefs, sondern die steilen und großartigen Linien der MESSELschen Architektur klingen hier wieder an und verhauchen.

Wo TASCHNER aber ohne die Gebundenheit der Baukunst frei im Raum schaffen kann, wandelt sich die tektonische Selbstzucht seiner Form in die oberste Tugend des Bildhauers, in Monumentalität. Vor seinen Statuetten, vielleicht auch noch vor dem kleinen Entwurf zum Straßburger Goethe-Denkmal durfte man noch Zweifel hegen, ob ihre Art zur monumentalen Plastik führen könne. Die Schiller-Statue aber, die TASCHNER im vorigen Jahre für Nordamerika vollendete, hat den Beweis geliefert, daß seine Kunst für die höchsten Aufgaben reif sei. Deutschland bekam nur die Statuette zu sehen, die nach dem großen Modell gearbeitet ist. Aber da sie treu ist, so kann ihre Abbildung leicht den Eindruck des überlebensgroßen Originals vermitteln. Das Motiv ist rein plastisch: das Schreiten eines sehr langen Menschen. Die straffe und energische Bewegung drückt sich in dem ganzen



LUDWIG HOFFMANN-BERLIN — DAS PFÖRTNERHAUS DER IRRENANSTALT BUCH

AUS: HOFFMANN, NEUBAUTEN DER STADT BERLIN. VERLAG ERNST WASMUTH A.-G., BERLIN



IGNATIUS TASCHNER-BERLIN • BEKRÖNUNG ÜBER DEM EINGANG DES PFÖRTNERHAUSES DER IRRENANSTALT BUCH

Körper und wesentlich auch in den Linien der Kleidung aus; sie gipfelt in den trotzig geschlossenen Händen und dem aufrechten Kopf, dessen Unterlippe und Augenbrauen die Entschiedenheit des Willens bekunden.

Erst durch diese geschlossene Einheit des Körperhaften wird, fast unvermerkt, die Vorstellung von der geistigen Hoheit des Mannes vermittelt. Es ist nicht der ideale Schiller der deutschen Mädchenschulen, sondern der tätige große Mensch, der nie vom Schicksal Bezwungene; auf seiner Stirne



RELIEF D. FORTUNA IN DER VORHALLE D. WARENHAUSES WERTHEIM

thront die erhabene Sicherheit des großen Geistes. Es ist der Schiller, der allen Lebenslagen sich gewachsen zeigte, von dem Goethe sagte, daß er „immer noch größer sei als diese Herren, wenn er sich die Nägel beschnitt".

In dieser bedeutenden körperlichen Erscheinung, die geistige Größe in sich offenbart, in dem mächtigen Rhythmus der Bewegungslinien, die zur Höhe streben und zur Einheit sich zusammenschließen, liegt die plastische Monumentalität des Werkes.

PAUL FERDINAND SCHMIDT



IGNATIUS TASCHNER-BERLIN SCHILLER-STATUETTE

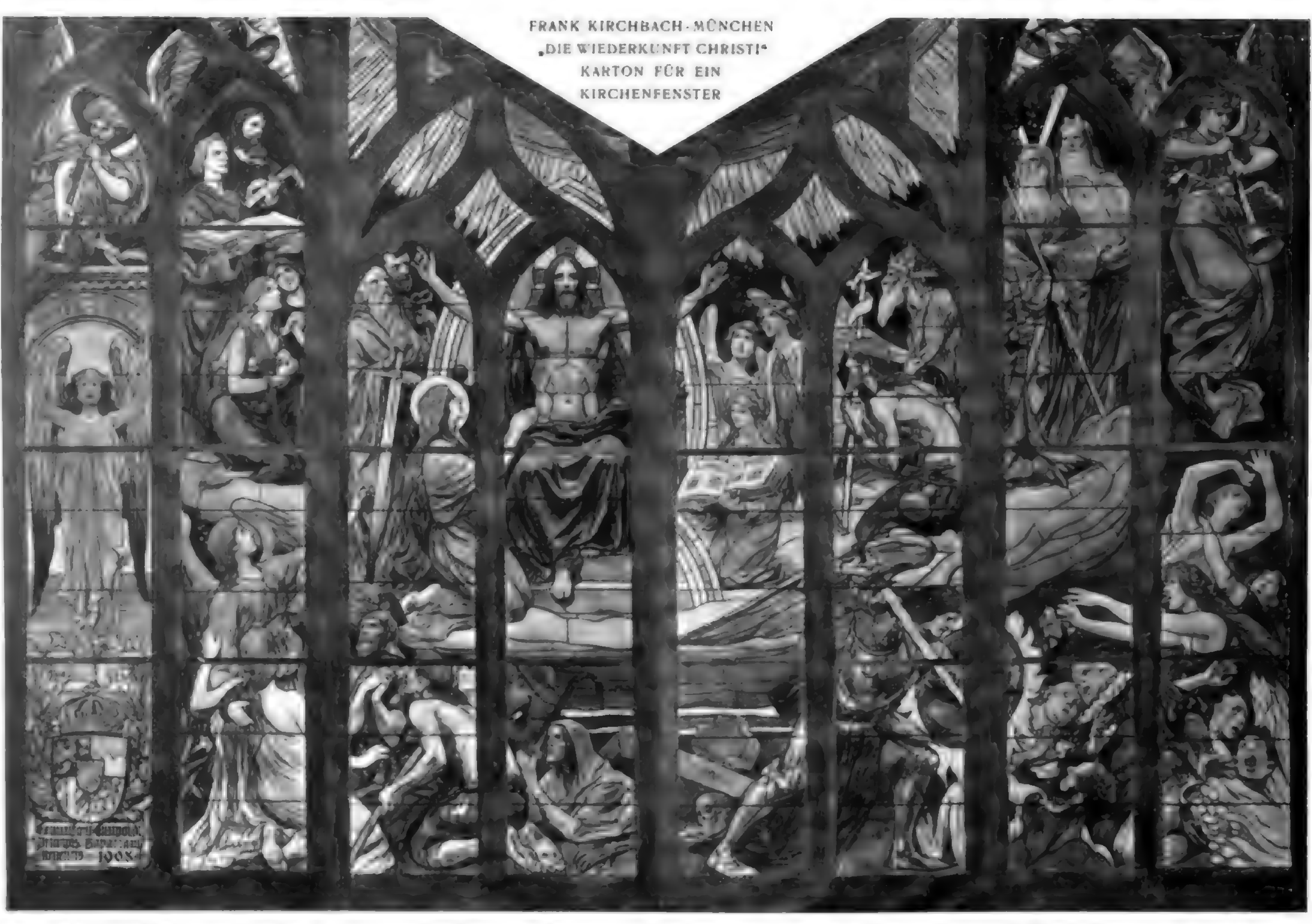
FRANK KIRCHBACHS KARTON „DIE WIEDERKUNFT CHRISTI“

Für die im Jahre 1900 in München-Neuhausen von der Firma HEILMANN & LITTMANN (München) erbaute protestantische „Christus-Kirche“ hat Se. Kgl. Hoheit der Prinzregent von Bayern ein Glasgemälde gestiftet, dessen Ausführung dem Münchener Professor FRANK KIRCHBACH übertragen wurde, von dem bereits das Altarbild der Kirche „Es ist vollbracht“ herrührt. Das Glasgemälde stellt „Die Wiederkunft Christi“ dar — ein von Künstlern viel verwendeter Vorwurf, der eben gerade ob seiner Vieldeutigkeit der künstlerischen Phantasie weiten Spielraum läßt. Natürlich war KIRCHBACH an überkommene Formen und Typen gebunden, aber er hat doch innerhalb des Gegebenen etwas Neues und Eigenartiges versucht. Schon die Christusgestalt ist von erhabener, majestätischer Wirkung, klar heraustretend aus dem Ganzen und doch wiederum dasselbe sicher beherrschend. Zu Jesu Füßen kniet in anbetender Stellung seine Mutter Maria. Um die Gestalt Jesu gruppieren sich zur Linken die Apostel mit ihren Attributen (Paulus, Petrus, Johannes und Thomas), dazwischen die „große Sünderin“ (vulgo: die büßende Magdalena); zur Rechten zunächst eine Gruppe von Seraphim, von denen einer das Buch des Lebens, „liber vitae“, aufgeschlagen hält. Sodann folgt der „Prediger in der Wüste“, Johannes der Täufer, David mit der Harfe, Jesaias mit seinem Feuergeist, Moses mit den Tafeln des Gesetzes. Unter dieser himmlischen Welt all die Menschen der Erde, die aus den Gräbern hervorgehen, die einen zum Leben, die anderen zum Gericht. Auf der einen Seite die Christen, die im Kampf des Lebens am Glauben festgehalten haben: die Märtyrerin, von einem Engel zum Ziel ihrer Hoffnung geführt, den Lohn ihres Glaubens empfangend, der rauhe Krieger, der trotz seines Berufes sich sein Heiligstes bewahrt, der Lahme und Kranke, der ob seiner Hilflosigkeit ganz besonders der göttlichen Gnade gewiß sein darf, der Lebenspilger, die abgehärmte Witwe — alles Gestalten, die allsonntäglich der Gemeinde als Trost- und Glaubensgestalten vor Augen geführt werden. Daneben rechts die sehr bewegte Gruppe derer, die ausgestoßen werden in die höllische Glut. Während sich dort Friede und inneres Glück auf den Gesichtern widerspiegelt, sehen wir hier auf denselben Angst, Schrecken und Verzweiflung ausgeprägt: die feisten Gestalten, denen „der Bauch ihr Gott“ war, die „dem Mammon gedient haben“, neben solchen, die der Sinnenlust ihre Körper preisgegeben. Der Erzengel Michael mit dem flammenden Schwert und dem flammenden Schild treibt sie zurück an den Ort der Qual. Als Gegenstück zu dieser wilderregten Szene haben wir links die „Porta coeli“, aus der der Engel des Friedens heraustritt, um die Seligen zu begrüßen. Engel mit der Posaune verkünden die Wiederkunft des Herrn. Das ganze Bild wird überstrahlt von der Sonne, deren Strahlen zum Teil auf unserer Abbildung noch sichtbar sind; innerhalb des Sonnenkreises werden dann in entsprechenden Feldern die Symbole der vier Evangelisten angebracht. — Besonderes Interesse wird auch die technische Ausführung, welche der Hofglasmalerei F. X. ZETTLER in München übergeben wurde, in Anspruch nehmen, indem hier wohl zum ersten Male auf eine möglichst weitgehende Verwendung des abgetönten Glases gesehen wurde, so daß das ganze Fenster mehr ein Glasmosaik darstellen wird, wobei die notwendige Verbleiung zugleich die Linie bildet, mit der der Künstler spricht und die eigentliche Arbeit der Malerei sich auf zeichnerisches Ergänzen erstreckt, soweit es zum Verständnis der Formen unbedingt notwendig ist. Es dürfte einleuchten, daß durch solche Technik eine Glut der Farbenwirkung erzielt wird, wie sie durch kein Bemalen der Fenster in früheren Zeiten — ausgenommen die ganz frühen Perioden — je erreicht worden ist.

R. F. MERKEL



IGNATIUS TASCHNER-BERLIN — EICHENGEÄST MIT EICHHÖRNCHEN



FRANK KIRCHBACH-MÜNCHEN
„DIE WIEDERKUNFT CHRISTI“
KARTON FÜR EIN
KIRCHENFENSTER

STIFTUNG S. KGL. HOHEIT DES PRINZREGENTEN LUITPOLD VON BAYERN FÜR DIE PROTESTANTISCHE CHRISTUSKIRCHE IN MÜNCHEN-NEUHAUSEN
AUSFÜHRUNG: HOFGLASMALEREI F. X. ZETTLER, MÜNCHEN





ANNA MUTHESIUS-BERLIN-WANNSEE, HALSFREIES STRASSENKLEID (DUNKELBLAUER ALPAKA, GÜRTEL AUS GEFÄRBTER SCHANTUNGSEIDE)



MARIE MEZGER-GELDERN, GESELLSCHAFTSKLEID (WEISZER WOLLSTOFF MIT SEIDENCREPON)

LEOPOLD BAUER-WIEN

Oesterreich hat zwei trostlose Epochen nahezu überstanden: die Zeit der verdrossenen Baumeister, die für mieselsüchtige Leute unfreundliche Zinskasernen bauten, und die Aera der spekulativen Architekten, die für den wahllos nach dem Modernen greifenden Snob wilde, secessionslüsterne Kiosks errichteten. Die ersten waren Leugner der Schönheit, der Helle und Behaglichkeit, die zweiten Lügner und Fälscher, denn sie boten Basargeschmack an Stelle der Kunst.

Wir wollen uns aber hier einem Bejahenden zuwenden, einem der den Ausspruch tat: „Ich baue nur Häuser für glückliche Menschen." Das ist LEOPOLD BAUER.

Er bejaht demnach das Glück oder ist vielmehr so stolz zu wissen, daß sich die Menschen in den Häusern, die er baut, glücklich fühlen. Denn er studiert seine Leute. Die Räume, die er für sie schafft, passen zu ihren Gesten, Gewohnheiten und Launen. Sie passen ihnen wie ein Kleid, wie ein markantes Beiwort.

Für BAUERS Begriffe besitzt jeder Mensch seinen individuellen Stil und seine eigene Privat-Farbe. Den Kunstliebhaber, den Bonvivant, den Industriellen, die junge und die alte Frau charakterisiert er in ihrer Behausung. Er weiß, daß die Schönheit einer tizianblonden Dame am besten in einem nixengrünen Raum zur Geltung kommt; er komponiert ein Gemach in feurigem Goldgelb für die lebhafte Brünette; eine vollerblühte Erscheinung mit einem Madonnenovalgesicht und mattem Inkarnat will er mit reichen, schweren Renaissancestoffen umgeben.

Er ist so gerüstet mit allen Ausdrucksmitteln und Subtilitäten, daß er mit seiner Kunst zu spielen vermag, wenn er sie am ernstesten nimmt.

Er kann nüchtern, sachlich, praktisch sein,



ARCH. LEOPOLD BAUER-WIEN — ERKER EINES SPEISEZIMMERS

beim Plan eines Landhauses die richtige Lage des Hühnerstalles austüfteln, doch er kann, wenn ihm die Lust kommt, auch phantastische Wolkenschlösser bauen, einen Hohenstaufenstil erfinden, ein Bilderbuch für Könige zeichnen und die dreizehn Badezimmer einer indischen Prinzessin entwerfen.

Diese Träume seiner Feierstunden, in denen sich seine großzügige Natur künstlerisch auslebt, geben uns einen wertvollen Beitrag zu seiner Psychologie.

Die Werke, die er tatsächlich in Stein ausführen läßt, veranschaulichen ja bloß einen kleinen Teil der Individualität Bauers. Sie zeigen sein technisches Können, seinen sichern Geschmack, sein Anpassungsvermögen und Sich-Zurechtfinden innerhalb eines jeden Idioms. Für ihn darf man daher das billig

geprägte Wort „m
wenden. Seiner
der Architekt alle
Sprachen beherrsc
tektonisch ausdrü
ständig neue Stil
er für ein Unding
erst mit der Zeit
zelner Mensch, s
haben an seiner E
Stil muß aus den
eines Volkes entst
eines Theoretiker

Nie darf der Arc
Forderungen igno
schauer anstatt fü
theoretische Baum
schalten will, bring



ARCH. LEOPOLD BAUER-WIEN • ECKE DES SALONS IN SCHLOSZ GEPPERSDORF



ARCH. LEOPOLD BAUER-WIEN — ECKE DES SALONS IN SCHLOSZ GEPPERSDORF

RICHARD WAGNER UND DAS KÜNSTLERTHEATER*)

Da die Neuerungen, welche im Münchener Künstlertheater verwirklicht werden sollen, im letzten Grunde sich gegen Anschauungen richten, die von keinem geringeren als RICHARD WAGNER in Fluß gebracht und populär gemacht worden sind, dürfte es jetzt gerade von besonderem Interesse sein, die Gesichtspunkte des Bayreuther Meisters in Bezug auf das Verhältnis der dramatischen zur bildenden Kunst hier im einzelnen darzulegen.

Was man im neuen Künstlertheater als wichtigste Reform anstrebt, ist die Neugestaltung des Bühnenraumes nach rein dramatischen Gesichtspunkten. Die Dekoration soll nicht mehr als ein für sich bestehendes Bild die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich ziehen, sondern sie soll zugunsten einer reineren Wirkung der dramatischen Momente fortan ihre Realität preisgeben und soll in formaler Hinsicht nur noch so weit und so stark durchgebildet werden, als es zur Lokalisierung des Vorgangs unbedingt erforderlich ist. Indem so an die Stelle der rohen Naturnachahmung, die infolge ihrer Deutlichkeit und ihres Vielzuviels den dramatischen Vorgang nur beeinträchtigt, eine Darstellungsweise tritt, die ihre Formen zwar der Wirklichkeit entlehnt, dieselben aber durch summarische Behandlung des äußeren Beiwerks auf ihre wesentlichsten, charakterisierenden Merkmale reduziert, entsteht ein Bühnenbild, das den dramatischen Vorgang aus den beengenden Schranken der wirklichen Umgebung herauslöst, ihn frei vor uns hinstellt, so daß er in voller Anschaulichkeit und lebhafter Licht- und Schattenwirkung dem Auge des Zuschauers sich darbietet. Man denke da etwa an ein Rembrandtsches Bild, wo die Durcharbeitung der Form sich auf den Mittelpunkt des Bildes

*) Wir verweisen auch auf das Buch ADOLPHE APPIAS »Die Musik und ihre Inszenierung«. München 1899. F. Bruckmann A.-G.



ARCH. LEOPOLD BAUER-WIEN SPEISEZIMMER IN SCHLOSZ GEPPERSDORF (VGL. SEITE 347)

beschränkt, die umgebende Szene aber nur in großen Umrissen angedeutet ist. „Wilde, riesige Züge, hervor aus der Finsternis brechend, als bekäme die Nacht plötzlich hier selbst ein Gesicht", so ruft HEBBEL vor einem solchen Bilde aus. Der eigentliche Vorgang, der wie ein flammendes Zeichen aus dem dunklen Grunde hervorbricht, tritt uns entgegen als ein abgeschlossenes Ganzes, wirkt deshalb viel eindrucksvoller, größer und erfaßt uns gleich einer tiefinneren plötzlichen Erleuchtung. Die Szene dagegen tritt völlig in den Hintergrund, sie versinkt in einem unbestimmten Helldunkel. Wir können ihre Formen kaum noch feststellen, nur auf dem Wege der Ahnung, des Gefühls ihnen noch beikommen. Sie bildet so den ungeheuren Resonanzraum, in welchem jene Vorstellungen, die im Hinblick auf die Hauptdarstellung angeregt worden sind, erst ausgelöst werden und zu jenen wunderbaren innerlichen Visionen sich aufrollen, die den Menschen so hoch über seinen gewöhnlichen Zustand emporheben und ihn die Größe seines Wesens erst in ihrer ganzen Fülle, in all ihren Möglichkeiten empfinden lassen.

Augenfälliger noch finden wir diese Prinzipien verwirklicht in den Radierungen von GOYA. „Vor einem Ton, der kaum sich abstuft, mit wenig Strichen, die kulissenhaft leicht den Raum nur allgemein andeuten, nagelt er wie einen Schmetterling die Menschen fest." Dabei prägen sich die Zwecke und Absichten, die Leidenschaften, denen seine Geschöpfe fröhnen, in der großartigsten Weise unserer Seele ein. Was hier den starken Eindruck hervorruft, beruht in erster Linie auf raumbildenden Momenten. Das Lokal entspricht nicht mehr dem Maß gewöhnlicher menschlicher Verhältnisse, es hat sich erweitert ins Ungemessene. Der fast leere Hintergrund ist die ganze Welt, sagt KLINGER. Und wie ja alle sinnlich wahrnehmbaren Dinge erst durch Verhältnisse des Raumes schön und eindrucksvoll werden, so bewirken auch hier die ganz besonderen Raumverhältnisse ein tieferes Erleben und volleres Erfassen der dargestellten Handlung. Dem Künstler war es darum zu tun, die Phantasie des Beschauers in lebhafte Aktion zu setzen, seinem Werke, indem es an die Einbildungskraft des Genießenden appellierte, eine ergreifende Wirkung zu sichern. Dieser Absicht kommt der poetisierende Charakter der Zeichnung, die ja die





ARCH. LEOPOLD BAUER-WIEN • AUS DEM SPEISEZIMMER IN SCHLOSZ GEPPERSDORF (VGL. SEITE 346)





ARCH. LEOPOLD BAUER-WIEN AUS DEM SPEISEZIMMER EINER VILLA IN JÄGERNDORF



LEOPOLD BAUER-WIEN • GEWÖLBTES TURMZIMMER IN SCHLOSZ GEPPERSDORF



LEOPOLD BAUER-WIEN AUS EINEM SCHLAFZIMMER (VGL. SEITE 350)





ARCH. LEOPOLD BAUER-WIEN

SCHLAFZIMMER EINER VILLA IN JÄGERNDORF (VGL. SEITE 349)





ARCH. LEOPOLD BAUER-WIEN ANKLEIDEZIMMER UND KÜCHE EINER VILLA IN JÄGERNDORF



ARCH. LEOPOLD BAUER-WIEN • AUSSTELLUNGSRAUM DER WIENER SECESSION • BRUNNEN VON ANTON HANAK

Dinge nicht nur ihrer selbst willen gibt, sondern vielmehr um die eng mit ihnen verknüpften Ideen in dem Beschauer wachzurufen, auf halbem Wege entgegen. Durch charakteristische Verkettung der Umstände bewirkt der Künstler Ideenassoziationen, die über das, was wirklich dargestellt ist, weit hinausgehen. Der Einbildungskraft des Beschauers bleibt es überlassen, die gegebenen Voraussetzungen dann zu einem nach Tiefe und Breite hin gleich vollendeten, lebendigen Ganzen zu gestalten.

Was hier auf dem Gebiete der Zeichnung als die letzte Absicht des Künstlers zutage tritt, entspricht genau dem, was die Gründer des Künstlertheaters in szenisch-stilistischer Hinsicht anstreben, nämlich Beschränkung der Ausdrucksmittel auf dasjenige, was die Phantasie des Beschauers anregt und zur intensivsten Mitarbeit auffordert.

Hier ist der Punkt, wo die beabsichtigten Reformen mit der Auffassung des Bayreuther Meisters in vollkommenen Widerspruch geraten.

Richard Wagner geht von der Anschauung aus, daß die Kunst den höchsten Anforderungen nur dann genügt, wenn sie nicht mehr an die Einbildungskraft, sondern direkt an die Sinne sich kundgibt, — wenn sie also unmittelbare sinnliche Darstellung, allerrealste Wirklichkeit ist. Diese aber ist nur „durch Kundgebung an die Universalität der Kunstanschaulichkeit des Menschen, durch Mitteilung an seinen vollkommen sinnlichen Organismus, nicht an seine Einbildungskraft möglich, denn das wirkliche Kunstwerk erzeugt sich eben nur durch den Fortschritt aus der Einbildung in die Wirklichkeit, das ist: Sinnlichkeit“. Seine einzig mögliche Realisierung findet es in der Form des dramatischen Kunstwerkes, im „lebendigen Kunstwerke des sich selbst darstellenden Menschen“. Die bildenden Künste aber sind nach Wagners Anschauung bloße, unvollkommene Nachbildungen des tragischen Kunstwerkes. Doch hat dabei das Werk des Malers vor dem des Bildhauers einen wichtigen Vorzug, da es sich nicht wie dieses auf die Darstellung des Menschen nach seiner vollkommenen Form hin zu beschränken hat, sondern seine Schilderung auch auf die Erscheinungen des Lichts und der Farbe auszudehnen vermag, infolgedessen der Illusion der Wirklichkeit näher kommt. Da aber auch ihm das wichtigste Moment der Kunst, die Bewegung, nur durch den Appell an die



ARCH. LEOPOLD BAUER-WIEN • AUSSTELLUNGSRAUM DER WIENER SECESSION • KAMIN VON ROBERT OERLEY

Phantasie ermöglicht ist, bleibt auch es hinter der Vollkommenheit des lebendigen, sich selbst darstellenden künstlerischen Menschen erheblich zurück. Somit haben die Malerei — und ebenso auch alle andern egoistisch vereinzelten Künste — nur insofern Existenzberechtigung, als sie von der Wiedergabe der menschlichen Gestalt absehen und sich in ihren Darstellungen auf außermenschliche Dinge beschränken. Und ihren eigentlichen Aufgaben dienen sie am besten, wenn sie sich ihrer selbständigen Zwecke völlig begeben und bedingungslos in den Dienst der lebendig aufgeführten Tragödie treten. „Denn", sagt WAGNER, „das unmittelbar zur Anschauung gebrachte, sinnlich dargestellte dramatische Kunstwerk vereinigt in sich alle Momente der bildenden Kunst nach höchster, nur in ihr erreichbaren Fülle und führt aus sich erst dieser Kunst höhere Lebensmöglichkeit zu."

Selbst die Architektur nimmt dem dramatischen Kunstwerk gegenüber eine bloß dienende Stellung ein. Für sie besteht die von der Tragödie ihr gestellte Aufgabe darin, das dieser Kunst würdige, wiederum künstlerisch ihr entsprechende Gebäude aufzuführen. Erst indem sie sich mit all ihren Ausdrucksmitteln und all ihrer Schönheit in den Dienst des Dramas stellt, erfüllt sie ihren letzten und höchsten Zweck.

Der Architekt, welcher in gewissem Sinne unabhängig von den Formen der Wirklichkeit eine rein ideelle Sprache redet, ist der eigentliche Dichter der bildenden Kunst. Ihm haben sich darum Maler und Bildhauer unterzuordnen, gleich wie Musiker und Darsteller dem wirklichen Dichter. Für die Plastik bedeutet diese Forderung eine empfindliche Einschränkung. Sie büßt ihre stolze Adelsherrschaft ein und sinkt herab zu bloß ornamentaler Bedeutung. Ihr eigentlichstes Thema, die Darstellung des Menschen nach formaler leiblicher Richtung hin, wird einbezogen in das Darstellungsgebiet der Tragödie. Der Drang des Bildhauers geht über in die Seele des mimischen Darstellers. Das plastische Modell wird aus der Starrheit des Marmors endlich erlöst, der Stein entzaubert in das Fleisch und Blut des wirklichen Menschen. Träger des plastischen Gedankens ist nunmehr der agierende Schauspieler, der ihm in seiner Darstellung eine ungleich eindrucksvollere, wirksamere Form zu geben vermag. „Man denke sich das Modell des Bildhauers zu fortgesetzter

Bewegung und Aktion übergehend und in jedem Momente immer wieder modellgerecht sich darstellend, dazu endlich der Sprache und Rede des wirklichen Vorganges sich bemächtigend, — man denke dieses übermächtig gewordene Modell endlich zur Korporation sich gestaltend, das Lokal seiner Umgebung in gleicher Weise wie seine Gebärde und Rede zu wahrer Täuschung herrichtend, — so läßt sich leicht schließen, daß er hiermit schon ganz allein hinreißend auf die Masse wirkt, ganz gleichviel, welchen Vorgang darzustellen ihm beliebt: der bloße Zauber der täuschenden, lebendige Vorgänge überhaupt nachahmenden Maschinerie setzt alles in diejenige angenehme Verwunderung, welche in erster Linie das eigentliche Vergnügen am Theater ausmacht." Die Bildhauerkunst erfüllt also ihren eigentlichen Zweck erst dann, wenn sie auf die Darstellung des Menschen als solchen verzichtet und nur im Rahmen



ARCH. LEOP. BAUER-WIEN ▪ AUSSTELLUNGSSCHRANK

Täuschung nachahmenden Bühnendekoration war vor einem halben Jahrhundert vielleicht berechtigt, heute aber, da sie in fast beängstigender Weise auf unsern Theatern sich verwirklicht hat und dem Bedürfnis der Zeit durchaus entgegen ist, wird sie mit eben demselben Rechte wieder bekämpft. Das deutsche Volk hat gerade in Bezug auf künstlerische Dinge in den letzten Jahrzehnten eine tiefe Wandlung durchgemacht. Es hat sich zwar zögernd nur und immer in weitem Abstande sich haltend, der Führung der modernen Kunst anvertraut und von ihr langsam auf künstlerischen Boden ziehen lassen. Die Rolle des Genießenden hat sich verschoben, sie ist immer aktiver geworden und macht den Genuß nicht mehr vom Kunstwerk allein, sondern gleichzeitig auch von der Fähigkeit des Betrachters, in dasselbe sich einzufühlen, abhängig. Ja, darin liegt die wesentliche Bedeutung unserer heutigen Kunst, daß sie in höherem Grade als die Künste früherer Zeitalter die Mittätigkeit des Genießenden verlangt, ihn zur Mitarbeit am Phantasieleben auffordert und, sofern die nötigen Voraussetzungen vorhanden sind, ihm als Dank dafür ein tieferes Erfassen und innigeres Erleben ihrer Werke ermöglicht.

DR. EUGEN RENTSCH

NEUE ARBEITEN VON MAX BENIRSCHKE

Die Anbahnung einer charaktervollen, den praktischen und ästhetischen Bedürfnissen einer neuen Zeit entsprechenden Kultur war das große Ziel des kühnen Vormarsches, den vor nunmehr zwölf Jahren unsere Kunstgewerbler auf dem gesamten Gebiete der angewandten Künste mit fliegenden Fahnen und mit jubelnder Siegeshoffnung antraten. Der Sieg ist noch immer nicht erkämpft. Trotz der lauten Siegesfanfaren, die von St. Louis und von Dresden herübertönten. Neuerdings macht sich sogar ein gewisses Stocken und Zögern in den Reihen fühlbar. Es ist noch kein Rückmarsch, aber man hält Rückschau. Ueber dem tollkühnen Vorwärtsstürmen ist die innere Operationslinie verloren gegangen. Der Zusammenhang mit der Tradition, der uns erst das ungern entbehrte Gefühl der Sicherheit beim Schaffen gibt, muß wiedergewonnen werden, ehe es weitergeht. Wir sind ja glücklicherweise heute so weit, daß wir uns vor der alten Kunst nicht mehr fürchten. Durch vielhundertjährige Vererbung lebt sie ohnedies fort in uns mit ihren formengebenden Gesetzen, und immer klarer wird die Erkenntnis, daß wir zur Unnatur kommen, wenn wir dauernd und grundsätzlich, nur um des Nouveauté-Reizes willen auf zweifelhaften Wegen planlos umherirren, obwohl das bewährte Gute der alten Straße klar und unbestreitbar zutage liegt.

Nicht die wildstürmende Genialität tut uns fernerhin not, die uns eine neue, frei aus ihrer schwunghaften Phantasie geborene Kunst mit ungestümem Drängen zu suggerieren sucht. Nicht um die starken Wirkungen, sondern um die einfachen und tiefen handelt es sich, durch deren Nachhaltigkeit und Dauer uns endlich das Gefühl und Verständnis für das Wesentliche als ein unverlierbarer Schatz in Fleisch und Blut übergehen soll. Was bloße Mode an der neuen Bewegung ist, wird durch die Kunst selber und durch das Volk abgestoßen werden. Bleiben kann und wird nur, was sich den ungeschriebenen, aber aller echten Kunst immanenten künstlerischen Gesetzen fügt.

Noch immer ist eines der Hauptziele der Bewegung, die Entwicklung des Sinnes für Qualität und Echtheit, nicht erreicht. Ein Blick in die Schaufenster auch der besseren Geschäfte in unseren Großstädten beweist das zur Genüge. Ehe nicht wenigstens das gebildete Publikum sich über diese Grundlage jeder gedeihlichen Weiterentwicklung einig ist, ehe nicht der Ausdruck der inneren Wahrhaftigkeit für unser Werturteil über ein Werk von bestimmender Bedeutung wird, schweben alle Versuche zur Gewinnung eines neuen, reicheren Formenstils in der Luft. Kommen muß dieser reichere Stil. Die bloße Zweckform ist noch nicht Kunst. Diese setzt erst da ein, wo ideale Ziele verwirklicht werden. Die reinen Verhältnisse allein genügen nicht; auch Aufbau, Plastik, Flächenwirkung, Farbe kommen in Betracht.

Der moderne Künstler, der mit Fleisch und Blut modern fühlt, und der alte Künstler, der nur die reine Tradition empfindet und nichts anderes gelten läßt, sind die Extreme, die sich gegenüberstehen. Jetzt fängt der erstere an, sofern sein Schaffen überhaupt auf Echtheit der Begabung beruht, abzuschleifen und abzustoßen, was nicht lebensfähig war in seiner Kunst. Das unsinnige Wüsten durcheinander und gegeneinander hört auf. Die wilde „Formenschlacht" naht ihrem Ende. Der andere,





M. BENIRSCHKE-DÜSSELDORF • BLUMENHALTER U. KERZENLEUCHTER • AUSFÜHRUNG: A. SCHMITS, DÜSSELDORF

der bisher sicher in der Tradition wurzelte, sieht ein, daß er des Neuen nicht entraten kann. An der Hand moderner Aufgaben kriecht er gewissermaßen herauf aus der Ueberlieferung zu einem neuen Empfinden und zeitgemäßen Schaffen. Aus beiden Bestrebungen entstehen jene Mittelwege, auf denen, wenn nicht alles täuscht, die deutsche Raumkunst in den nächsten Jahren wandeln wird.

Max Benirschke, ein junger Künstler, der seit mehreren Jahren erfolgreich als Lehrer an der Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf wirkt, hat seine Ausbildung bei den Professoren Roller und Hoffmann in Wien erhalten. Das bewußte und überlegte Zurückgehen auf erprobte Grundformen der Tradition, welches auf dem ganzen Gebiete sich gegenwärtig als mächtig einsetzende Reaktion gegen den allzu üppigen Subjektivismus feststellen läßt, tritt in allen architektonischen wie kunstgewerblichen Leistungen Benirschkes in einer so schlichten und gesunden Weise zutage, daß auch seine neuesten Arbeiten wieder als brauchbare Werksteine für den großen Neubau des deutschen Kunstgewerbes gelten können. Die Frage nach dem Gelingen dieses Neubaues ist längst als eine soziale Frage erkannt. Der Einzelne kann nur anbahnen. Die Nation als solche muß vollenden. Das geht langsam. Die verführerische Weise des Luxus-Schaffens für den exklusiven Gebrauch einiger Weniger führt sicher nicht zu einem wirklich erstre-





M. BENIRSCHKE-DÜSSELDORF • PORZELLANSERVICE, SCHIRMSTÄNDER U. KÜBEL • AUSF.: H. FRANZEN, DÜSSELDORF

benswerten Ziele. Breite Schichten müssen anfangen, sich ernstlich um das Aussehen der Dinge zu kümmern. Das aber ist wieder nur denkbar, wenn die großen Industrien für den Reformgedanken gewonnen werden. Nicht die Nachfrage, sondern das Angebot bestimmt den Kunstcharakter. Was in erdrückender Masse als neu auf den Markt kommt, wird gekauft. Das ganze Unheil des blödsinnigen Jugendstils ist seinerzeit wahrlich nicht durch die harmlosen Käufer, sondern durch die von Pseudokünstlern übel beratene Industrie angerichtet worden, von welcher das Publikum sich diese Greuel aufdrängen ließ. Es ist nicht abzusehen, warum die besser beratenen großen Fabriken nicht ebenso einen Einfluß zum Guten üben könnten. Der Hauptzweck, den MAX BENIRSCHKE verfolgt, ist der, nach dieser Richtung hin Schule zu machen. Er ist ein kräftiger Mitstreiter in dem Kampf gegen die moderne Pseudokunst. In jedem Stück seiner Metallarbeiten, seiner Keramiken, spüren wir strenge Sachlichkeit, verbunden mit einem starken Betonen des Materialcharakters und der auf gültigen Errungenschaften der Tradition beruhenden Konstruktion. Er ist bemüht, die Sache in rein technischer Form und doch geschmackvoll zu geben. Wie wird



MAX BENIRSCHKE-DÜSSELDORF — AUS DEM SPEISEZIMMER AUF SEITE 359

an den Leuchtern die moderne Technik des Drehens auf der Maschine fühlbar! Mit einfachsten Mitteln bei einem Mindestaufwand von Dekoration ist bei all diesen glatten und doch die Freude an der Form verratenden Sachen wirklich Gutes geleistet. Die verhältnismäßig billige Herstellung macht die Arbeiten zu einer Schule der Fabrikanten, von denen sie übrigens sehr willig aufgenommen werden.

In seiner Eigenschaft als Architekt war MAX BENIRSCHKE auf der letztjährigen großen Düsseldorfer Ausstellung mit einem Speisezimmer vertreten, das sich als gemeinsame Arbeit des Raumkünstlers und des Malers darstellte. Sein Kollege BRUCKMÜLLER hat ihm hier seine Hilfe geliehen bei dem Schmuck der Wandflächen, die um dieser Art der Dekoration willen glatt stehen bleiben mußten. So war es in Pompeji, so im romanischen Stil. Die Flächen werden durch die Einrahmung und durch die senkrechten Formen des figürlichen Schmuckes betont und belebt. Die runde Nische mit dem schönen Leuchtkörper darüber charakterisiert das Zentrale des Sitzens; der rechtwinklig sich ansetzende Raum dient zum Anrichten. Einfach aber würdig gehalten ist der Marmorkamin, zu dessen Seiten die beiden wahrhaft monumentalen Sessel zum bequemen Niederlassen einladen. Bei den Möbeln ist die Zweckform überall in klare Verhältnisse gebracht und wieder mit höchst einfachen Mitteln, durch Material- und Fournierwechsel, in diskreter Weise belebt. Die raumumschließende Funktion der Schrankmöbel kommt zur unwiderstehlichen Aussprache. Besonderes Gewicht hat der Künstler auf Erzielung einer einheitlichen und geschmackvollen Farbenstimmung gelegt, die durch Ockergelb und Orangebraun zu dem tief gesättigten Ton der Möbel fortschreitet.

In der Gemeinde Heissen bei Mülheim a. d. Ruhr baut BENIRSCHKE gegenwärtig ein evangelisches Pfarrhaus nebst einem Gebetshause. Der dortige Pastor LAUFFS hat sich der Sache in rührigster Weise angenommen und das moderne Projekt trotz der vielen Hindernisse vonseiten des Konsistoriums auch durchgesetzt. Das Ziel des Künstlers ist hier wie überall, von der Schablone loszukommen und einen individuellen, wenn auch von allem Gesuchten und Uebertriebenen freien Bau hinzustellen, der etwas von dem Charakter und der Bedeutung aufweist, die dem Pfarrhause in der Dorfgemeinde zukommt.

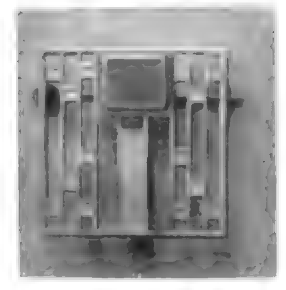
G. HOWE





MAX BENIRSCHKE-DÜSSELDORF • SPEISEZIMMER (VGL. SEITE 358) • MALEREI VON JOSEF BRUCKMÜLLER-DÜSSELDORF
AUSFÜHRUNG: CARL HILGERS NACHFOLGER, DÜSSELDORF








MAX BENIRSCHKE-DÜSSELDORF • SCHMUCK AUS GOLD UND SILBER MIT EMAIL UND PERLEN
AUSFÜHRUNG: THEODOR FAHRNER, PFORZHEIM



Lucian Bernhard

Im modernen Kunstgewerbe vollzieht sich ein Kampf, in dem sich verschiedene Kräfte messen. Nicht nur ein äußerlicher, etwa zwischen Kunst und Industrie, Künstler und Publikum, sondern auch — und vor allem — ein Kampf innerlicher Art. Ein Kampf in der Brust des Künstlers, gekennzeichnet durch die Begriffe: Schönheit oder Zweckmäßigkeit, Schmuck oder Sachlichkeit, Phantasie oder nüchternes Erfassen des Notwendigen, Eigen-Empfinden oder Ausdruck des Allgemeinen.

Der Künstler der Gegenwart, der sich dem Kunstgewerbe zuwendet, wird bald diese Zwiespältigkeiten in sich erwachen fühlen. Er darf und kann ihnen nicht ausweichen. Und in der Tat kann man alle kunstgewerblich tätigen Kräfte — von den reformatorischen Talenten an bis zu den nachahmenden — darnach einteilen und werten. Sie erhalten dadurch ihre Marke, ihren Charakter.

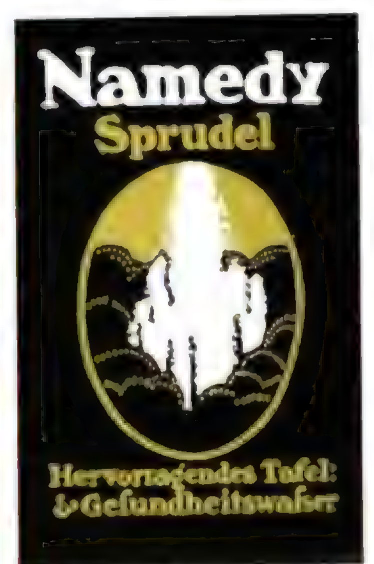
Es ist dies zugleich eine Uebergangserscheinung der Entwicklung; der Künstler, der Zeitempfinden besitzt, kann ihr nicht ausweichen. Der Allgemeinwille formt in Tradition und Neuerung seine Forderungen, und der Künstler, als der Einzelne, der dem Allgemeinen lauscht, ist der Durchgang für diese Zeitströmungen. Inwieweit er Persönliches zu unterdrücken oder hervorzuheben imstande ist, inwieweit er dem Allgemeinen folgt oder sich seiner bedient; inwieweit er aus beidem eine Form erstehen läßt, die in sich gefestigt genug ist, um der Allgemeinheit dienen zu können, die zugleich einen Erscheinungscharakter besitzt, der unzerstörbar ihr innewohnt, so daß das Material Sprache und Ausdruck bekommen zu haben scheint, das Persönliche eingegangen ist in das Materielle, das sind die Kernfragen des kunstgewerblichen Schaffens.

Zwei Einflüsse werden da den Künstler lenken wollen; sie streiten sich um die Herrschaft, sie stellen die Pole der Entwicklung dar: Tradition und Neuprägung. Das Traditionelle braucht nicht immer zur charakterlosen Nachahmung zu führen. Es ist vielleicht eine sichere Stütze; indem der Künstler hier die Fragen des Formalen, der stilistischen Behandlung klarer sieht, da sie schon von Generationen behandelt sind, kommt er leichter auf eine Höhe, die dem absoluten Neuschöpfer versagt ist. Wenn er schöpferische Kraft besitzt, mischt er dem Alten eine neue, moderne Nuance bei und betont damit das Persönliche. So leitet er die Tradition, den Stil weiter und wandelt das Gepräge allmählich im Sinn einer eigenen Anschauung um. Es sind Zeichen vorhanden, daß in den nächsten Jahren das Gefühl für den Stil als festen Ausdruck formalen Willens wieder lebhafter erwachen wird. Nicht im



UMSCHLAG-ZEICHNUNG





PLAKAT FÜR DIE WOCHENSCHRIFT „DIE STANDARTE"

PLAKAT

Sinne von Nachahmung der äußeren Gebärde einer Zeitsprache, sondern in dem Gefühl, daß in der Form ein Wesentliches ausgeprägt ist, das über Zeit und Volk steht, das bedingt ist und doch ohne zeitliche Andeutung redet. Langsam wird dann wieder das Gefühl für den Schmuck, für die ornamentale Schönheit erwachen, und man wird plötzlich einsehen, daß das Alte eine staunenswerte Kultur in sich hatte.

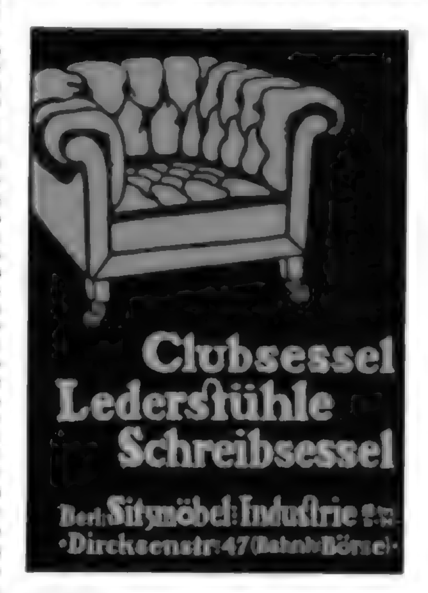
Auf der anderen Seite die absoluten Neuschöpfer, die nichts wissen wollen von vergangenen Stilen, die in der Abwendung von dem Bisherigen das Heil sehen und überzeugt sind, daß die Gegenwart so voll von neuen Problemen ist, daß nur sie allein in beständigem Suchen sich allmählich finden kann. Sie sind die Apostel der Sachlichkeit, der Zweckmäßigkeit, der Materialsprache. Sie scheuen sich nicht, den Dingen energisch nahe zu rücken, um ihnen ihren Wesensausdruck abzulauschen. So, in dem vielfachen Wirrwarr der Meinungen, Richtungen und Strömungen, schärfen sie ihr kritisches Vermögen, bilden sie ihre Intelligenz aus.

SIGNUM DER „KRITISCHEN BLÄTTER FÜR DIE GESAMTEN SOZIALWISSENSCHAFTEN"

Beide aber sind Kinder ihrer Zeit, die sich in ihren verschieden gearteten Persönlichkeitskomplexen differenziert. Der Schönheitsucher (nicht der Nachahmer) wird die formale Kraft, das Künstlerische betonen. Der Gegenwartsmensch wird das Materialhafte betonen. So wird der erste leicht das Material vergessen und es vergewaltigen, indem er es zu schmücken meint, und der andere wird glauben, genug getan zu haben, wenn er dem Material eine zweckmäßige, sachliche Prägung gibt. Beide aber streben im Grunde zu den gleichen Zielen. Ihre Wege, so verschieden sie sind, werden sich einmal treffen. Dies wird dann sein, wenn der Schönheitssucher so viel formale Kraft in sich aufgesogen hat, daß er dem Stoff unvoreingenommen entgegentritt, daß er das Neue daran mit eigenen Augen sieht, andererseits, wenn der Gegenwartskünstler so heftig mit dem Stoff gerungen hat, sein Wesen sich so ganz zu eigen gemacht, daß er ihn ganz überwunden hat und nun imstande ist, mehr als das Materialhafte zu geben, Schönheit aus dem Stofflichen hervorblühen zu lassen.

In diesem Komplex der Zeitströmungen bedeutet ein Künstler wie LUCIAN BERNHARD eine Orientierung. Er bringt einen Typus klar zur Ausprägung, der für die Gegenwart dokumentarischen Wert hat.

Die beiden vorhin geschilderten Typen sind Charakterisierungen; sie sind in der Wirklichkeit schwerlich in der Reinheit anzutreffen, wie die Erkenntnis sie sieht. Das



PLAKAT



PLAKAT FÜR DIE ZEITSCHRIFT „ARENA"

Persönliche trübt den noch so klaren Willen. Was die Einsicht fordert, das befriedigt und erfüllt nicht die künstlerische Energie, die wieder nach anderen Richtungen gravitiert. So weist die Entwicklung immer nur Mischungen in ihren Persönlichkeiten auf, die selten einen klaren Einblick in die Tendenz der Zeit gestatten. Man muß von ihnen abstrahieren, um diese zu verstehen.

Lucian Bernhard gibt den Typus des ausschließlich in der Gegenwart wurzelnden Künstlers, der von seiner Zeit, von den in ihr liegenden Kräften so viel Neues erwartet, daß keine Gelegenheit mehr übrig bleibt, genießend in die Vergangenheit zurückzuschauen. Er ist so sehr überzeugt, daß die Entwicklung die Menschengeschlechter trennt, so daß folgende Generationen die früheren gar nicht mehr verstehen, daß nur der eine Wille bei ihm die Oberhand behält: sich selbst zu finden.

Er hat das mit einem Radikalismus getan, der sich schwerlich sonst wieder findet. Dadurch bekommt seine Erscheinung etwas Typisches, Zeitgemäßes. Er erscheint als das Produkt von Willensrichtungen, die in unserer Zeit besonders lebendig sind, so daß man bei seinen Arbeiten fühlt: hier ist ein weiterer Schritt in der Entwicklung getan; eine neue Generation meldet sich, der das schon in Fleisch und Blut übergegangen ist, um was sich die Aelteren, die Bahnbrecher noch stritten. Er ist kein Theoretiker, sondern ein Mann der Praxis. Was die Vorläufer predigten, was sie selbst aber noch nicht erfüllen konnten, da zu viel innerlich verwirrende, überkommene Tendenzen, ebenso wie neu sich meldende Ansätze ineinandergehen, die erst die Zukunft zur Reife bringen kann, das ist er.

Man wird darum manches bei ihm vermissen: das Frei-Künstlerische, das Phantasievolle. Er ist durch und durch Kunstgewerbler, auch auf dem Gebiet der Graphik. Er verschmäht alles, was nicht sachlich sich einfügt, was nicht organisch aus dem Material herauswächst. Er befreit andererseits dadurch das Material von manchem überflüssigen Schnörkel, der ihm noch anhaftet, und den die andern, die vielleicht mehr „Künstler" sind, nicht gerne lassen. Uneingeweihte mögen denken, daß hierzu rein negative Eigenschaften schon befähigen, und daß das Ganze ein Produkt des Verstandes sei, der übersieht, was im Augenblick der Zeitentwicklung richtig und notwendig sei und der das nun tue, da er unbeschwert sei von künstlerischen Imponderabilien. Jedenfalls aber ist es wichtig, daß er diesen Schritt getan hat; die Entwick-



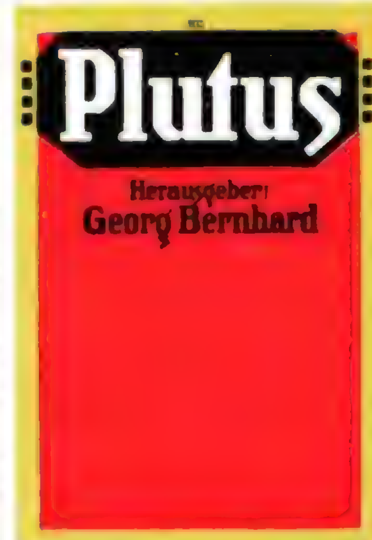
SIGNUM DER ZEITSCHRIFT „MODERNE REKLAME"



PLAKAT



PLAKAT VEREIN D. PLAKATFREUNDE



PLAKAT

lung fragt nicht nach den Beweggründen und Begleiterscheinungen. Sie nimmt die Tat und die Zeit wird zeigen, ob Mangel oder Können der Vater dieses Willens war.

In diesem Verzicht auf alles Ornamental-Schmückende, in dem Ausmerzen alles Kleinen, dem Beschränken auf das Wesentliche, hat BERNHARD eine Ausdruckskraft erreicht, die in der Entschiedenheit des Farbigen, in der Derbheit des Linearen, in dem resoluten Prägen des Motivs aus dem Stofflichen heraus eine Monumentalität besitzt, die rein aus der Sache auf die einfachste Weise gewonnen ist. Wir sehen eine Handschrift, die sich unwillkürlich einprägt. Sie hat in ihrer resoluten Offenheit ewas von amerikanischer Kraft, und in der Tat scheinen die typisch amerikanischen Plakatkünstler hier Pate gestanden zu haben. Das ist vielleicht keine Kunst, wohl aber ist es echtes Kunstgewerbe. BERNHARD hat dem Plakat die Zwitterstellung genommen; es ist ein kunstgewerbliches Produkt.

Seit einiger Zeit macht sich bei BERNHARD ein Hinneigen zur Biedermeierei bemerkbar. Ich sehe das als eine Schwäche, als eine Konzession an den Zeitgeschmack an. Es zieht ihn augenscheinlich das dahin, was die andere Seite seines Wesens bildet: das Intime. Die Durchsetztheit der Lebenssphären mit einer sachlich-bürgerlichen Kultur verführt. Aber man möge sich doch endlich klar sein, daß die ganze Biedermeierei ein Theater ist, zu dem Künstler wie VOGELER und WEISS die Texte geliefert haben. Dies ist schon eine Kunst aus zweiter Hand. Wie viel schlimmer, wenn diese Nachschöpfung nun als Original genommen und weiter benutzt wird!

BERNHARD steht, so markant er auch schon erscheint, am Anfang seiner Entwicklung. Wie er seinen Weg weiter geht, ob er die Versprechungen hält, die er bisher gegeben hat, oder ob er abbiegt und anderen die Weiterführung überläßt, wird die Zeit lehren. Jedenfalls wird es interessant sein, zu verfolgen, wie die Fähigkeiten dieses Talents sich andere Gebiete erobern werden. Die Ansätze dazu sind da, und BERNHARD verfügt auch über das, was dem modernen Kunstgewerbler besonders nottut, damit er seinen Weg durch den Wirrwarr der Meinungen finde: die Intelligenz, die versteht, das, was ihm schadet, auszuscheiden, sich nicht verführen zu lassen, die aber zugleich wachsam darauf aus ist, alles, was ihm dienen kann, in seinen Bereich zu ziehen.

ERNST SCHUR



SIGNUM DER „DOKUMENTE DES FORTSCHRITTS“

ARCHITEKTONISCHE ODER LANDSCHAFTLICHE GARTEN-GESTALTUNG

Von FRITZ ENCKE-Köln

I.

Seit einigen Jahren ist ein ziemlich heftiger Kampf entbrannt über die Frage: Soll der Garten architektonisch oder, wie es manche nennen, landschaftlich gestaltet werden? Der Anstoß zu dieser Erörterung wurde gegeben in der Kritik der Durchschnittsgärten durch SCHULTZE-NAUMBURG, in Band II seines Werkes „Kulturarbeiten". Er tadelt darin die Geschmacklosigkeiten, die in der Tat in vielen Gärten anzutreffen sind, und weist besonders auf den Garten der Biedermeierzeit hin, dessen Wiederbelebung er für die heutigen Verhältnisse empfiehlt.

MUTHESIUS schloß sich an und zeigte, wie in England der architektonische Hausgarten bereits vielfach in guten Beispielen vorhanden sei, welche in praktischer und ästhetischer Hinsicht vollauf befriedigten. OLBRICH brachte in Darmstadt seine Farbengärten zur Darstellung, PETER BEHRENS zeigte in Düsseldorf und in Oldenburg einen Hausgarten, und in der vorjährigen Mannheimer Gartenbau-Ausstellung wurden von LÄUGER, BEHRENS, BILLING und SCHULTZE-NAUMBURG Gärten vorgeführt. Außerdem wurde in vielen Zeitschriften von Freunden und Gegnern der Bewegung die Frage lebhaft besprochen.

Es ist recht erfreulich, daß der Garten, welcher jahrzehntelang als Stiefkind behandelt wurde, sich wieder wie vor hundert Jahren eines so großen Interesses bei Nichtgärtnern, ja in der öffentlichen Meinung erfreut. Diese Tatsache ist aber auch gar nicht verwunderlich, sondern nur eine Einzelerscheinung der großen Bewegung, welche alle Gebiete technischen Schaffens von der ästhetischen Seite gründlich betrachtet, Schäden rücksichtslos aufdeckt, Vorschläge für deren Abstellung macht und auf ihre Verwirklichung zielbewußt hinarbeitet.

Dabei tritt allerdings eine häßliche Begleiterscheinung zutage, nämlich die, daß der Streit vielfach das sachliche Gebiet verläßt und persönlich wird; sei es, daß es sich um einzelne Personen handelt, oder um den Kampf ganzer Berufsklassen miteinander, hier also besonders der Gärtner und der Architekten. Ich halte den Einwurf von Gärtnern, daß die Herstellung des Gartens ihre Sache und nicht die der Architekten sei, für ebenso verfehlt, wie die so oft ausgesprochene Ansicht zahlreicher Architekten, welche den Entwurf zum Garten für sich beanspruchen und die technische Ausführung sowie die Füllung des Gartens mit Pflanzen dem Gärtner überlassen wollen. Einen künstlerisch wertvollen Garten wird nur der zustande bringen, welcher das Kunstgefühl besitzt, die begrenzte Gartenfläche befriedigend aufteilen und die Massen rhythmisch verteilen zu können, der aber gleichzeitig mit dem pflanzlichen Inhalte des Gartens und dessen Lebensbedürfnissen so vertraut ist, daß er bei der Aufteilung der Flächen und der Anordnung der Massen schon ganz genau weiß, mit welchem pflanzlichen Material er die verschiedenen Teilstücke mit Erfolg bepflanzen kann. Man kann hierbei nicht sagen, erst die Einteilung, dann die Bepflanzung, sondern pflanzlicher Inhalt und Einteilung müssen gleichzeitig vor dem Geistesauge des Entwerfenden Gestalt gewinnen. Ob dieser Mann Gärtner, Architekt oder Vertreter irgend eines anderen Berufes ist, scheint mir für die Sache vollständig gleichgültig zu sein. Etwas anderes ist es, wenn wir fragen: wer wird in der Regel am ehesten den oben verlangten Vorbedingungen entsprechen? Oder: was ist im allgemeinen leichter, daß sich ein kunstverständiger Architekt die Kenntnis der umfangreichen, für die Gärten in Betracht kommenden Pflanzenschätze aneignet, oder daß ein kunstsinniger Gärtner das architektonische Verständnis erwirbt, welches zum Ausbau des Gartens in ästhetisch einwandfreier Weise erforderlich ist? Ohne diese Frage eingehend erörtern zu wollen, möchte ich meiner Meinung dahin Ausdruck geben, daß weder das eine noch das andere die Regel bildet, sondern die günstigste Lösung die bleiben wird, daß gebildete Männer, welche das Schaffen von Gärten als Lebensberuf wählen wollen, sich auf beiden Gebieten entsprechend unterrichten, sollen wirklich die Gärten außer einer guten Anordnung auch inhaltlich die Abwechslung und Individualität zeigen, welche das fast unabsehbare Pflanzenmaterial zuläßt, das wir besitzen. Denn, wie ein künstlerisch nicht durchgebildeter Gärtner bei gutem Willen in seinen Gartenplänen kaum über eine von außen empfangene Schablone hinaus-



EIN HAUSGARTEN IN ENGER BEZIEHUNG ZUM WOHNHAUSE

kommt, sei diese an sich gut oder schlecht, so wird der nicht gärtnerisch gebildete Architekt selbst unter Heranziehung eines guten Gärtners und Pflanzenkenners auf die Dauer Gärten schaffen, welche hinsichtlich des Pflanzeninhaltes einförmig sind. Jedenfalls wird es ihm versagt bleiben, solche Gärten anzulegen, deren Eigenart und Reiz in der Auswahl des Bepflanzungsmaterials beruht. Hierin liegen aber gerade ungezählte Möglichkeiten. Mit demselben Recht, mit dem die unschöne und schablonenhafte Einteilung gerügt wird, kann man die Armseligkeit und Langweiligkeit beklagen, welche viele Gärten hinsichtlich ihres Pflanzeninhaltes aufweisen. Hier Individuelles und Gutes zu bieten, wird dem Architekten gar nicht, der Zusammenarbeit von Architekt und Gärtner nur bis zu einem gewissen Grade, vollkommen aber nur dem architektonisch und gärtnerisch, soweit es erforderlich ist, gleichermaßen Gebildeten gelingen. Es wird daher notwendig sein, die Bildungsstätten für berufsmäßige Gartenkünstler in dieser Hinsicht auszugestalten und an den technischen Hochschulen Lehrstühle für Gartenkunst zu errichten.

Nachdem ich so kurz meine Stellung zu den Streitfragen dargelegt habe, welche in der Gartensache das mehr persönliche Gebiet betreffen, will ich versuchen, in rein sachlicher Weise die Gestaltung des Gartens und die Schaffensweise in der Gartenkunst überhaupt zu besprechen. Es wird nämlich bei der Besprechung der Frage, ob der Garten architektonisch oder anders zu gestalten sei, von einzelnen Streitern aus beiden Lagern die Sache so aufgefaßt, als ob mit der Anlage des Gartens am Wohnhause die Aufgaben der Gartengestaltung annähernd erschöpft seien. Tatsächlich stellt der Hausgarten jedoch nur einen kleinen Teil der gesamten gartenkünstlerischen Tätigkeit dar. Man denke an den parkartigen Garten in locker bebauten Villenbezirken, den Gutspark, den großen Landsitz, den öffentlichen Schmuckplatz, Volkspark, Stadtwald und Friedhof.

Bleiben wir zunächst bei dem Hausgarten. Ich habe meine Anschauung über die Gestaltung des Hausgartens in einem kleinen Buche zusammengefaßt, welches unter dem Titel „Der Hausgarten" bei Eugen Diederichs, Jena, erschienen ist. Indem ich darauf verweise, kann ich mich hier kürzer fassen. Der Garten bei dem Wohnhaus ist so alt wie dieses selbst. Ursprünglich Nutzgarten, nimmt er bald die Befriedigung des Wohnbedürf-



DERSELBE HAUSGARTEN VON DER TERRASSE DES HAUSES GESEHEN

nisses in sein Programm auf, sei es in der Bank am Hause, oder im Gartenhüttchen, oder in dem schattigen Ruheplatz unter Waldbäumen. Neben den Nutzpflanzen, nämlich Obstbäumen und Fruchtsträuchern, Gemüsen und Küchenkräutern und einem Grasstück wird bald auch den Zierpflanzen ein Plätzchen gegönnt, teils aus Freude an der Blumenzier, teils deshalb, weil die meisten seit Jahrhunderten gepflegten Zierpflanzen als heilkräftig gelten. Die Einteilung ist die denkbar einfachste. Geradlinige Wege teilen den Garten in kleinere Felder, welchen man aus praktischen Rücksichten zumeist rechteckige Gestalt gibt. Als Umschließung dient eine lebende Hecke oder ein Holzlattenzaun oder eine Mauer. So entsteht der Garten, der uns allen heute als Bauerngarten bekannt ist. Unebenes Gelände, unregelmäßiger Grundriß, einzelne beachtenswerte Gegenstände, wie alte Bäume, ein Brunnen, ein Backofen und dergl. oder ein Bachlauf geben Veranlassung, von der üblichen Einteilung abzuweichen und eine individuelle Anordnung zu erzielen. Je nach der Wohlhabenheit, dem Bildungsgrad und der Lebensstellung des Besitzers lassen sich verschiedene Arten dieser einfachen Gärten unterscheiden, so daß sich neben dem eigentlichen Bauerngarten in jedem Pfarrdorf der Pfarrgarten heraushebt, in kleinen Städten der Doktorgarten und der Garten des Apothekers etwa eine andere Spezies darstellen, die vielfach eine stärkere Betonung der Blumenzucht aus botanischem Interesse auszeichnet.

In den Städten, deren enge Bebauung im Innern nur wenige Gärten zuließ, finden sich diese vor der Stadt, ähnlich den Laubenkolonien von heute, in großer Anzahl nebeneinander.

Jene Gärten hatten wohl im wesentlichen eine geradlinige Einteilung, aber sie sind noch nicht architektonisch; denn darunter verstehe ich achsengemäßen Aufbau, Beiordnung und Unterordnung der einzelnen Teile nach Fläche und Höhe, so daß ein einheitliches Ganzes entsteht, bei welchem jeder Teil sein wohlerwogenes Verhältnis zum Ganzen hat.

Als nun die großen prächtigen Gärten der Barockzeit entstanden, da wurde auch der Hausgarten reicher an Auszier und viel regelmäßiger. Dies gilt einmal von der Aufteilung, der Beetform und der Pflanzenanordnung, aber auch von der Pflanze selbst. Die Holzgewächse wurden zu mauerartigen Gebilden mit Pfosten und Toren, zu Pyramiden, Säulen, Kugeln usw. zurechtgeschnitten.



VERZIERTER NUTZGARTEN IN UNEBENEM GELÄNDE

Manche dieser Gärten sind wirklich architektonisch und heute noch nachahmenswert, andere sind geradezu langweilig und so steif und nüchtern, daß sie selbst die größten Schwärmer für den architektonischen Hausgarten heute nicht gut heißen würden.

Als nun im 18. Jahrhundert an Stelle der großen, fürstlichen, architektonischen Prunkgärten die landschaftlichen großen Parks traten, da blieb, so meine ich, der kleine Hausgarten, der bürgerliche Garten, soweit er zweckmäßig und einfach war, zunächst erhalten; denn die Gärten aus der Großvaterzeit waren ja gerade die heut gepriesenen. Erst in den letzten 30 Jahren des vorigen Jahrhunderts, der Zeit nach dem Kriege, wurde der kleine Hausgarten allgemein verbreitet, gegen den man mit Recht jetzt Sturm läuft. Lassen Sie mich ihn kurz kennzeichnen: Wege, welche ohne Grund stark gekrümmt, „geschlängelt" sind, Grasstücke von unregelmäßiger Form, besonders in der Mitte des Gartens, darauf verteilt recht verschiedenartige Pflanzen, besonders Laubsträucher und Nadelhölzer im bunten Durcheinander, mit Tuffsteinen ausgelegte und eingefaßte Wasserbecken in den Umrißformen großer Seen, Bächelchen mit Brücken darüber, deren Geländer aus krummen Naturholzstücken gebildet sind, Gartenhäuser aus Eisen oder eng gestellten Lättchen in möglichst merkwürdigen Formen, mit Kuppeldächern und dergleichen.

Daß diese Gärten unschön sind, muß unbedingt zugegeben werden. Dabei läßt sich ihre Einrichtung auch nicht damit entschuldigen, daß sie die Verwendung zahlreicher Pflanzenarten ermögliche, im Gegenteil zeichnen sich diese Gärten meistens durch eine recht nüchterne, artenarme Bepflanzung aus.

Aber über ihre Minderwertigkeit ist jetzt ja wohl auch so ziemlich alle Welt einig. Wer nicht dieser Ansicht ist, läßt sich durch die Schönheit einzelner Pflanzen über die Unschönheit der Anwendung hinwegtäuschen. Und wenn z. B. SCHULTZE-NAUMBURG Bilder aus diesen Gärten als Gegenbeispiele anführt, so ist dies sehr wirksam, kann aber nicht beweisen, daß nur die geradlinigen Gärten schön sind; denn man kann ebenso leicht Beispiele und Gegenbeispiele in umgekehrtem Sinn zusammenstellen.

Der Garten am Wohnhause kann wohl auch krummlinig aufgeteilt werden und unregelmäßige Flächen aufweisen, wenn es gilt, einen

Rundgang zu ermöglichen, einer unregelmäßig eckigen Grenze zu folgen, einem Hindernis auszuweichen oder Höhenunterschiede zu überwinden. Das Hineinklemmen einer symmetrischen Einteilung in ein unregelmäßig gestaltetes Gartengrundstück, wobei um dieser geometrischen Formen willen die notwendigen Verbindungen unmöglich gemacht werden, ist ebenso fehlerhaft, wie der soeben geschilderte unregelmäßige Garten. Verständigerweise wird die Zweckmäßigkeit die Einteilung der Gartenfläche bestimmen müssen. Die Zwecklosigkeit des Vorgartens für den Besitzer ist z. B. ein Hauptgrund dafür, daß so selten eine befriedigende Vorgartenlösung angetroffen wird. Soll uns aber die Zweckmäßigkeit leiten, so wird es darauf ankommen, die Zwecke zu ermitteln, welchen der Garten im einzelnen Falle entsprechen soll.

Seinen früheren Beruf, die Familie mit Gemüse zu versorgen, hat der Garten am Hause längst verloren, denn bei den teuren Bodenpreisen in der Stadt, den anders gearteten Arbeitsverhältnissen kauft man die Gemüse viel billiger, ganz abgesehen davon, daß sie in den engumschlossenen Gärten zwischen den hohen Häusern nicht einmal gedeihen. Der Gemüsegarten wird zu einem anspruchslosen Küchengärtchen herabsinken, in welchem Petersilie, Schnittlauch, Kohl und wie die Küchenkräuter alle heißen, ein Plätzchen finden, wohl am besten in Zusammenhang mit dem Hofraum, der notwendig zu Haus und Garten gehört.

Obst wird mancher Besitzer in seinem Garten haben wollen, selbst wenn nur geringe Mengen darin gezogen werden können. Einen Rasenplatz, der wohl auch hie und da als Bleiche dient, wünscht sich die Hausfrau, ebenso viele Blumen, um sich im Garten daran zu erfreuen und die Räume des Hauses damit auszuschmücken. Alle Bewohner aber wollen im Garten Pflanzengrün sehen. Und wenn auch mancher große Freude an Bauwerken, Säulen, Mauern, Treppen, Statuen, Vasen usw. hat, so will er das alles doch im Grünen sehen.

Der Garten ist aber auch ein Raum zum Wohnen in der angenehmen Jahreszeit. Er soll zum Ausruhen, zum Lustwandeln, zur Einnahme der Mahlzeiten, zu geselliger Vereinigung, zu Sport und Spiel die geeigneten Räume bieten. Für die meisten der eben aufgeführten Betätigungen soll auch die Wohnung da sein. Deshalb ist eine der wichtigsten Forderungen für einen guten Hausgarten sein enger Anschluß an das Haus. Die intimsten Reize eines Gartens sind deshalb meist da zu finden, wo das Haus in den Garten übergeht, wo die im Haus durch Mauern umschlossenen Räume offene Veranden, die Gänge grün überwucherte Pergolen, die Dekken luftige Blätterdächer werden.

Je nach dem Bedürfnis und nach der Eigenart des Besitzers wird bald diese bald jene praktische Forderung im Garten stärker hervortreten, wobei es besonders darauf ankommt, ob der Garten Gelegenheit zu eigener praktischer Betätigung bieten soll oder nicht. Mit dem Garten sollte es gemacht werden wie mit dem Wohnhaus. Die Zeit, wo man erst den Fassadenentwurf und dann den Innenraum aufteilte, ist doch vorüber. Heute zählt der Bauherr dem Baumeister seine Wohnbedürfnisse auf, und dann geht es ans Ueberlegen. Die Küche soll nach Norden liegen, die Schlafzimmer sollen Sonne haben, das Studierzimmer soll dem Straßenlärm entzogen werden usw. Danach entwirft der Architekt das Haus, und die Inneneinteilung kennzeichnet sich in den Fassaden.

Wollte ich für mich und meine Familie einen Hausgarten anlegen lassen, so würde ich erst alle oben angeführten Bedürfnisse aufzählen. Da müßten sein: Spazierwege, ein Sitzplatz am Hause unter einem großen, schattigen Baum, an der Außengrenze, möglichst weit vom Hause entfernt, ein Gartenhäuschen und ein Laubengang, ein Turn- und Spielplatz für die Kinder, vielleicht auch ein Tennisplatz. Ferner wünschte ich einen Laufbrunnen, dessen Wasser an anderer Stelle ein steinumfaßtes, flaches Becken speiste.

An Pflanzen hätte ich folgende Wünsche. Zunächst allerlei Obst, nämlich Aepfel, Birnen, Pflaumen, Kirschen, Pfirsiche, Aprikosen, Wein, Johannisbeeren, Stachelbeeren, Himbeeren und Erdbeeren. Dann schattenspendende Bäume und schönblühende Sträucher, besonders Flieder, Goldregen, schönblühende Zieräpfel, Schneeball, Hollunder und nicht zu vergessen Rosen, sowohl Wildrosen wie veredelte Rosensorten. Endlich viele Blumen. Im frühesten Frühjahr müßten Schneeglöckchen, Christblumen, Winterling, Primeln, Krokus, Narzissen, Veilchen, und wie die lieben Frühlingsblumen alle heißen, in Fülle vorhanden sein. Nachdem diese verblüht wären, müßte das Heer der Sommerblumen, Stauden und Zwiebelgewächse sie ablösen, bis die Herbstastern den Flor beendeten. Ein Grasstück und ein Eckchen, das meine Kinder selbst bebauen könnten, würden meinen Wunschzettel vervollständigen.

Nun wäre zu versuchen, ob und wie sich meine Wünsche auf dem Gartengrundstück

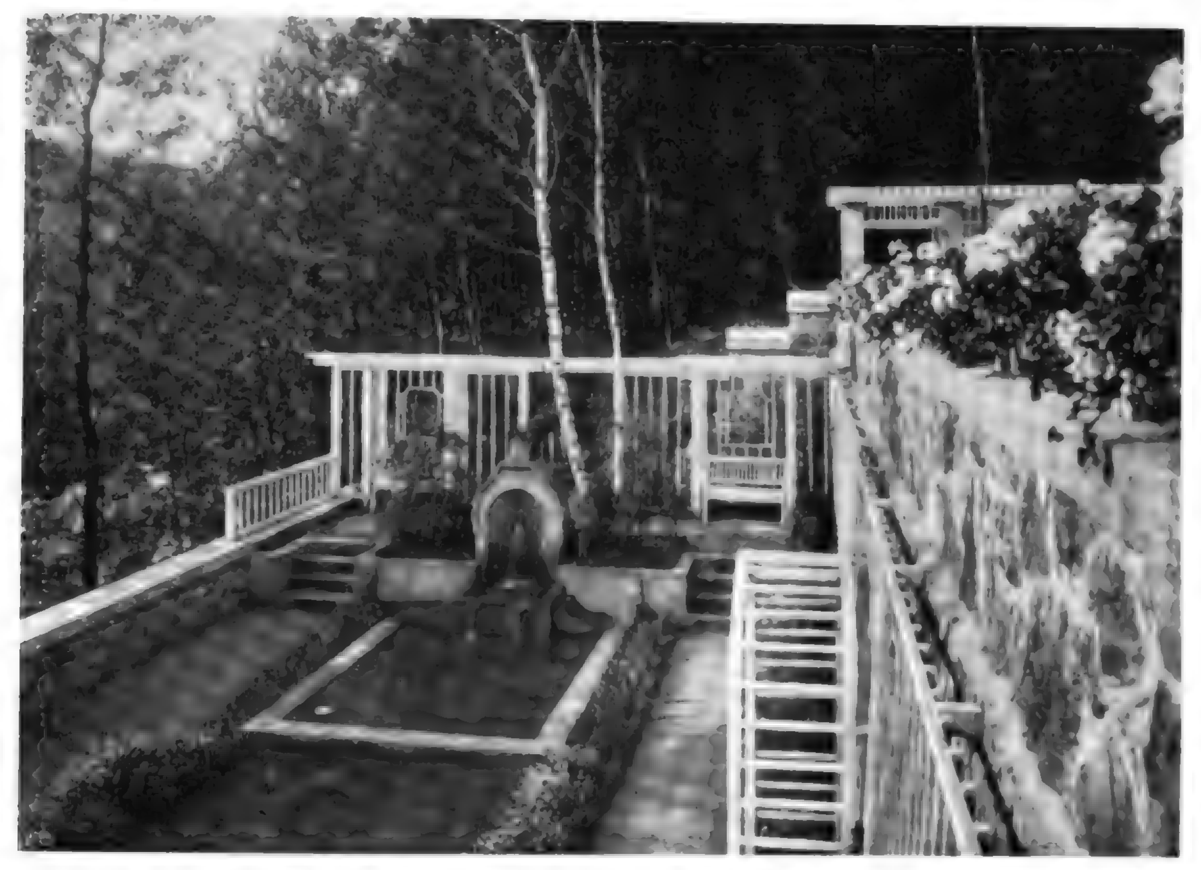
erwirklichen ließen. Da müßten Pfirsiche nd Aprikosenspaliere sowie Wein Südsonne aben. Für Rosen und Sonnenblumen wäre uch ein sonniger Platz nötig. Bei den Sitzlätzen müßte ebenfalls die Himmelsrichtung nd die Entfernung vom Hause beachtet weren. Der große Baum am Hause würde sich ach dessen Inneneinrichtung zu richten haben, nd so entständen ganz bestimmte Fordeungen, ehe man an die eigentliche Flächeninteilung denken könnte. Für diese wären un nächst den aufgezählten Bedürfnissen ie notwendigen Verbindungen und Eingänge naßgebend. Unter Berücksichtigung all dieser 'orbedingungen wäre nun der Entwurf ausuarbeiten und zwar so, daß eine reizvolle rchitektonische Gliederung den Garten wie inen Hausraum teilte, allerdings so, daß der vertvolle Gartenraum so frei und groß wie nöglich wirkte. Der Garten wäre sicherlich zweckmäßig, weil er allen Anforderungen, die ich an ihn zu stellen hätte, genügte, und er könnte sicher auch schön sein. Werfen wir noch einen Blick nach Mannheim! Warum gefiel der LÄUGER'sche Badgarten ganz besonders? — Weil man ohne viel Studieren erkennen mußte, daß er einem konkreten Zweck dienen sollte und dabei seiner Aufgabe gerecht wurde.

Je nachdem nun dieser oder jener Wunsch stärker betont wird, ist er maßgebend für den Charakter des Gartens und für die Art der Einteilung. Der Besitzer, welcher den umschlossenen Gartenraum als Wohnraum wertet, der Obstliebhaber, dem es auf möglichst praktische Ausnutzung der Fläche ankommt, der Prunkliebende, welchem der Garten zur Repräsentation dient, der Pflanzenfreund, welchem bestimmte Pflanzengattungen, wie Rosen, Nelken, Dahlien usw. besonders ans Herz gewachsen sind, die er auf Beeten sorgfältig pflegt: sie alle werden einer regelmäßigen Einteilung den Vorzug geben müssen. Dem botanisch interessierten Gartenbesitzer dagegen, der Wert darauf legt, recht vielerlei Pflanzen in einzelnen, möglichst vollkommenen Exemplaren sein eigen zu nennen, wird die zwanglose Anordnung dieser Gewächse auf einem Grasstück am liebsten sein. Er wird in seinem Garten auch Steinhaufen brauchen, um die schönsten aller ausdauernden, winterharten Pflanzen, die Alpenpflanzen, ihren Lebensbedingungen entsprechend gruppieren zu können. Er wird auch ein Quellchen oder einen Wassertümpel mit buchtigen Uferrändern nicht entbehren können, um Wasser- und Sumpfpflanzen den passenden Standort zu bieten, und seinen Hausgarten also nicht architektonisch, sondern zwanglos unregelmäßig, um nicht zu sagen „landschaftlich“, gestalten.



.P. GROSSMANN • TERRASSENGARTEN • LANDHAUS VON ARCH. RUDOLF KOLBE

In jedem Falle sollte



J. P. GROSSMANN-DRESDEN — TERRASSENGARTEN IN KRIEBSTEIN BEI WALDHEIM (VGL. SEITE 370)

der Garten aber eine Pflegestätte für Pflanzen sein. Denn auch da, wo er nur als Wohnraum aufgefaßt wird, sollte er eine Wohnung im Grünen sein mit all den Reizen, die ungezwungener Pflanzenwuchs bietet. Und dies ist auch bei architektonischer Anordnung möglich. Man sorge nur dafür, daß zur Pflanzenaufnahme geeignete Flächen vorhanden sind, und daß die verschiedenen Pflanzenarten an die rechte Stelle kommen, dann wirken sie im architektonischen Hausgarten so gut wie im Landschaftsgärtchen. Man denke an Staudengewächse auf langen, geraden Beetstreifen vor einer schützenden Hecke, gibt es etwas Schöneres für den Garten? Ebenso ist es für eine Gehölzpflanzung ziemlich gleichgültig, ob sie einen geradlinigen oder krummlinigen Abschluß hat. Wenn nur die Fläche groß genug ist, um hohe und niedrige Bäume und Sträucher drauf gut zu gruppieren. Nicht die Art der Einteilung, sondern die gedankenlose Zusammenstellung und handwerksmäßige Haltung ist es, welche die Gehölzpflanzung im Garten oft so arm und dürftig erscheinen läßt. Anstatt z. B. die Sträucher alljährlich zu beschneiden, lasse man ihre Zweige malerisch über den Weg herüberwachsen und beschneide nur dann, wenn es gilt, sie durch den Schnitt zu größerer Blütenfülle anzureizen. Auch grabe man nicht jeden Herbst das Land um, auf dem die Gehölzgruppen stehen, sondern siedele darunter Schneeglöckchen, Maiblumen, Hexenkraut, Lerchensporn, Fingerhut und Farnkräuter an, dann werden kleine, malerische Pflanzenbildchen entstehen, wie sie uns in der Natur ergötzen. Stützmauern lasse man mit Federröschen und Leinkraut, mit Schwarzdorn und Wildrosen überwuchern, so werden besonders am geraden Weg, der die Mauer begleitet, durch den Kontrast zwischen Kunst und Natur ungeahnte Reize entstehen.

Wenn ich rückblickend meine Anschauungen über den Garten am städtischen Wohnhause zusammenfasse, muß ich bekennen, daß ich für ihn die architektonische Gestaltung als die glücklichste Lösung betrachte, da sie für die beschränkten und festumschlossenen Räume eines Hausgartens sowohl in praktischer wie künstlerischer Beziehung die vollkommenste Einrichtung ermöglicht. Diese Vollkommenheit wird aber immer gleichermaßen von der Einteilung des Gartens und



ARCH. JOHANNES BOLLERT-DRESDEN — WOHNHAUS DIR. REUSS IN EISENACH

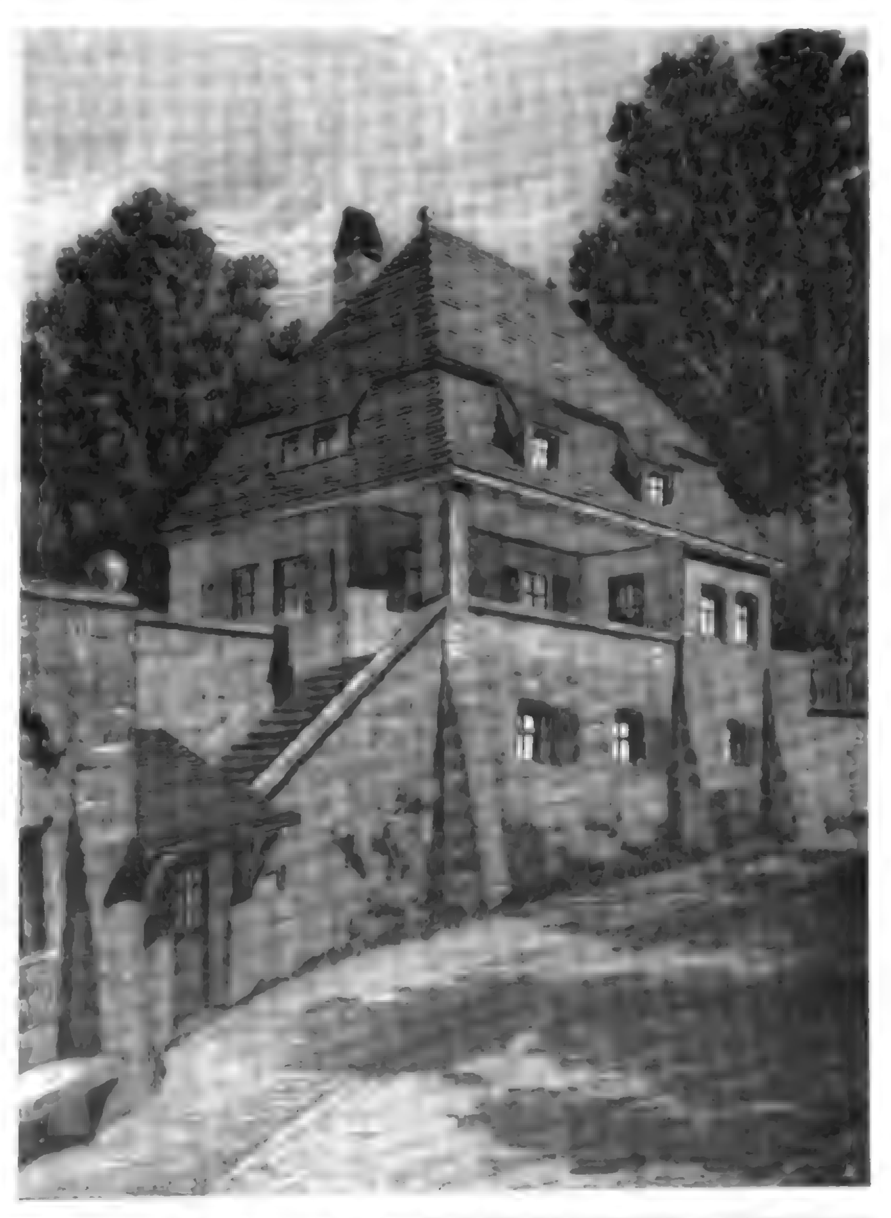
von der richtigen Pflanzenverwendung abhängen, weshalb letztere nicht als nachträgliche, handwerksmäßige Zutat gewertet werden kann.

Sind nun, so möchte ich fragen, bei dem Landhaus in der Villenkolonie die gleichen Bedingungen für den Garten vorhanden? Ich glaube, nein! Es ist ja keine Frage, daß zwischen dem städtischen Hausgarten und dem Villengarten eine scharfe Grenze nicht gezogen werden kann, ebensowenig wie dies zwischen dem Begriff Villengarten und Park denkbar ist. Aber im allgemeinen handelt es sich bei dem Landhaus- oder Villengarten doch um eine viel freiere Lage und bedeutendere Größe. Die Landhausgärten einer Villenkolonie bilden vielfach zusammen ein Stück schöner Landschaft, in welche zwischen die waldähnlichen Bestände und frischen Matten die Gebäude hineingestellt zu sein scheinen. Da man Landhausviertel möglichst an solchen Stellen einrichtet, welche schon von der Natur bevorzugt sind, sei es, daß ein Fluß oder Strom sie bespült, oder Wald sie bedeckt, so weisen sie ohnehin zumeist einen einheitlichen Zug auf. Diesen zu erhöhen scheint mir deshalb eine Aufgabe der Gartenkunst zu sein, welche die gegebenen natürlichen Verhältnisse zu größter Vollkommenheit zu steigern bemüht sein muß. Ich glaube deshalb, daß in derartigen großen Gärten die freie, ungezwungene Pflanzung und durch den Zweck allein bedingte Wegführung, die besonders in hügeligem Gelände durchaus unsymmetrisch, krummlinig sein wird, die Regel bilden sollte. Die Bauart der Landhäuser, welche nicht das Monumentale, sondern gewöhnlich das Gemütliche, Einfache, Freie bevorzugen, ist ein Grund mehr für die zwanglose Anordnung des Gartens, denn es wäre nicht richtig, ein einfaches, schlichtes Landhaus zum Mittelpunkt eines mehrere Morgen großen architektonischen Gartens zu machen, wie ihn etwa ein städtischer Straßenpalast erfordert.

Soll man nun aber bei dem Landhaus auf all die reizvollen Bestandteile des architektonischen Gartens verzichten? Soll uns kein kühler, hofartiger Gartenraum aufnehmen, dessen mit Schlingpflanzen überwucherte Mauern etwas Behagliches, Heimliches ver-

leihen, dessen plätschernde Wandbrunnen oder steingefaßte Fontänen Kühlung spenden? Sollen düstere Laubengänge aus gebogenen Linden- oder Weißbuchenstämmen, hellangestrichenes Stabwerk, luftige Pergolen, von welchen Kürbisse und Weintrauben herabhängen, grüne Heckenwände, an welche sich üppige Blumenpracht anlehnt, prächtige Blumengärten, in denen Blütenduft und Farbenpracht wetteifern, im Landhausgarten verpönt sein? Sicherlich nicht! Aber sie werden nicht den ganzen Bezirk des Besitzes ausfüllen, sondern intimere Teile meist in engem Zusammenhang mit dem Wohnhaus und dessen Nebengebäuden bilden, während der übrige Garten vielleicht als Wiese am Flußufer, als Kiefernhain oder Laubwäldchen, als Gestrüpp und Wildnis die Reize des Landlebens gegenüber dem enger umgrenzten geregelten, konventionellen Stadtleben verkörpert.

Bei dieser Zusammenstellung von architektonischer und landschaftlicher Gartengestaltung bei dem Landhause möchte ich jedoch vor einem Mißverständnis warnen. Ich bin nicht der Ansicht, daß man den Apparat der Gartenarchitektur vereinzelt in die natürlich gehaltene Gartenszene einstreuen soll, sondern daß jede Tonart im Garten ungestört ausklinge. Die so vielfach gebräuchlichen, regelmäßigen Beetformen im Naturgarten sind ein Beispiel für die von mir bekämpfte Gepflogenheit. Freilich hat sich eine Gartenart eingebürgert, welche nicht architektonisch und nicht wildnatürlich ist, der konventionelle Villengarten, wie er für das letzte Viertel des vorigen Jahrhunderts typisch ist. Vor der etwas erhöht liegenden Villa ein abfallendes, muldenartiges Rasenstück und ringsherum ein Weg, der das nierenförmige Grasstück begrenzt; in der Achse des Gebäudes ein mehr oder minder reiches Blumenbeet; zu dessen Seiten buntgemischte Gehölzgruppen; im Rasen verteilt noch einzelne botanisch wertvolle Nadelhölzer oder sonstige Gehölzarten. Da, wo Gewächshäuser vorhanden sind, werden auch noch für unsere Vegetation fremdartig aussehende Palmen, Bananen, Drachenbäume u. a. m. auf der Rasenfläche aufgestellt. Die Stellen des Grundstücks, welche eine gewisse



ARCH. JOH. BOLLERT-DRESDEN • ENTWURF FÜR EIN PFÖRTNER- U. GÄRTNERHAUS



LICHTUNG IM GEHÖLZ EINES GUTSPARKES

Tiefenentwicklung zulassen, sind als Grasbahnen ausgebildet, von Gehölzgruppen kulissenartig eingefasst, so daß sich der Blick im Grünen verliert. An einzelnen Stellen geben Gartenhäuser, Brunnenanlagen u. dergl. Veranlassung, einen kleinen Teil des Gartens geometrisch regelmäßig zu behandeln, wobei in guten Beispielen dieser Gartenspezies kleine, in sich abgeschlossene Architekturgärtchen entstehen, bei weniger guten die Wegelinien und die Beetformen allein geometrische Linien aufweisen.

Ich glaube mit wenigen Strichen eine Gartenart gekennzeichnet zu haben, die jeder kennt, von der man bei jeder größeren Stadt eine große Anzahl aufzählen kann. Es liegt mir fern, dieser Gartenart jeden Reiz absprechen zu wollen. Ich glaube aber nicht, daß dieser konventionelle Villengarten, wie ich ihn vielleicht mit Recht bezeichnen darf, sich dauernd der bisherigen Beliebtheit erfreuen wird, da wir immer mehr dazu kommen, Freude an ausdrucksvolleren Gestaltungen zu empfinden, sowohl was das Formale, als was die Stimmung betrifft. Dieser bisher so gern gesehene Gartentypus stellt ein Kompromiß dar von Eleganz und ländlicher Einfachheit, von dem Ungewollten, wie es die natürliche Pflanzenzusammenstellung liebt, und dem in strenge Formen Gebrachten des Architekturgartens, von Repräsentation und ländlicher Behaglichkeit.

Ich glaube, daß zum mindesten neben ihm andere Formen aufkommen werden, von denen die eine in sich den architektonischen Hausgarten und daran anschließend den mit Blumen verzierten, baulich mit Pergolen, Stützmauern und Gartenhäusern ausgestatteten Nutzgarten vereinigen wird, während die andere mehr die Reize der natürlichen Pflanzenzusammenstellung bei einfachster Ausstattung aufweisen wird.

Wir werfen nun einen Blick auf die räumlich ausgedehnteren Privatgartenanlagen, den Gutspark und größeren Landsitz. Hier dürfte die Frage, wie weit die architektonische Gestaltung möglich und erwünscht ist, sehr leicht zu entscheiden sein. Der Obst- und Küchengarten mit den Gewächshausanlagen und die Frucht- und Blumentreibereien müssen selbstverständlich geometrisch sein und können auch Schönheitswerte durch architektonischen Aufbau enthalten. Die Umgebung des Hauses wird außerdem umschlossene Gärten aufweisen, welche mit dem Haus zusammen Wohnzwecken dienen. Hier ist Gelegenheit zur schönsten Entfaltung architektonischer Gartenkunst. Hier kann sie Stätten von behaglich intimem Charakter schaffen.

Nun liegt so manches Gut mitten in seinen Feldern. Die Wege laufen im Gutshof zentral zusammen, denn der Gutshof mit dem Herrenhaus ist der Mittelpunkt der ganzen Gegend. Dieses umschließt wenigstens nach zwei oder drei Seiten der Gutspark. Er geht vielleicht in ein Stück Wald über, grenzt anderseits an die Wiesen und Felder, die von Feldwegen durchschnitten werden. Sein Hauptschmuck sind mächtige, alte Bäume, die bald waldähnlich dicht zusammentreten, sich bald von dem Gehölz loslösen und ihr weit ausladendes Astwerk auf dem grasigen Boden ausbreiten. Die Grasflächen brauchen nicht aus kurz geschorenem Rasen zu bestehen, sondern sind vielfach mit Wiesenblumen durchsetzt. Außer breiten Fahrwegen, führen schmale Pfade durch dichtes Gebüsch, verlieren sich im Wald oder endigen in Pforten oder Lücken in der Hecke, durch die man auf das Feld oder die Landstraße gelangt. Jedes Familienglied hat irgendwo sein Lieblingsplätzchen. Da fehlt es nicht an dickichtumgebenen, grasigen oder moosigen Lichtungen, welche die Gutsgesellschaft zu lustigem Spielvereint, an düstern Wassertümpeln, wie an lauschig im Gebüsch versteckten Bänken oder an Aussichtspunkten, von denen der Gutsherr seine Felder überschauen kann.

Ich möchte diesen einfachen Gutspark, der ungezählte natürliche Reize birgt, nicht vertauscht wissen mit einem architektonischen Garten, den die Aecker des Guts umschließen. Dieser Park erhält gerade dadurch seinen Hauptwert, daß er, fast ganz sich selbst überlassen, seine Schönheiten mit zunehmendem Alter vermehrt und durch die Urwüchsigkeit, um nicht zu sagen Wildnis, in einen angenehmen Gegensatz tritt zu der Absichtlichkeit und Ordnung, welche den Grundbesitz des tüchtigen Landwirtes auszeichnet.

Freilich, mein Gutspark hat nichts gemein mit jenen Gärten mit wurmartig gekrümmten Wegen, mit einer Musterkarte von allen möglichen Gehölzen, besonders solchen mit gelben, roten und weißen Blättern, mit Rasenflächen, welche in kleinlicher Weise Hügel und Täler zeigen, oder gar mit dem Zubehör schlecht angebrachter Blumenbeete und geschmackloser Ausstattungsgegenstände, sondern der Gutspark soll in seiner Einfachheit, seiner Ruhe und der Kraft des Ausdruckes dem tüchtigen Gutsherrn entsprechen, der mit der Würde des tonangebenden Mannes die einfache Natürlichkeit des Landwirtes verbindet.

Je mehr sich das Herrenhaus des Gutes dem Schlosse nähert, umsoweniger wird der eben geschilderte wilde, ländliche Gutspark am Platze sein. So wird die Allee, welche das Herrenhaus mit der Landstraße verbindet, den wohlberechtigten und verständigen Uebergang aus dem Gutspark zum Schloßgarten bedeuten; denn auch hier bestehen ja keine strengen Grenzen zwischen Herrenhaus und Schloß, zwischen Landgut und größerem Herrensitz. So gut wie der wilde Gutspark zum behäbigen Wohnhaus eines Landgutes zählt, so gut kann ich mir einen vornehmen, architektonischen Garten beim schloßähnlichen Herrenhaus eines großen Landsitzes denken, welcher all die Bestandteile der alten architektonischen Schloßgärten enthält. Aber dann bedeutet dieser Garten nicht den einzigen Luxus des Besitzers; er liegt nicht gänzlich eingebettet in die Felder des Gutes, sondern der Wildpark oder Wald des Landsitzes schließt sich an, oder ein Städtchen beeinflußt den Charakter des Gesamtbildes. Der Gutsbesitz nähert sich dem Fürstensitz, der die ganze Gegend beherrscht.

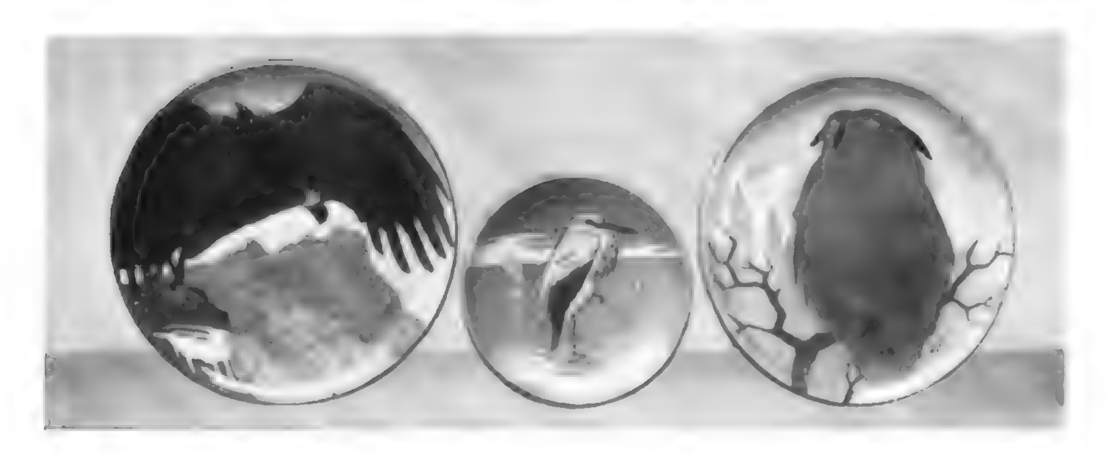
Hier ist der architektonische Schloßgarten ein Teil eines größeren, künstlerisch behandelten Geländeabschnittes, der den ganzen Herrensitz samt dem daranstoßenden Dorfe oder Städtchen umfaßt. Als Beispiele solcher größeren, von einem Manne abhängigen Bezirke nenne ich Muskau und Branitz bei Kottbus, wo allerdings, dem Zuge der Zeit entsprechend, die architektonische Gartenkunst sehr schlecht weggekommen ist, und die zahlreichen Residenzen der großen und kleinen regierenden Fürsten des 18. und 19. Jahrhunderts.

Hier können architektonische Gartenkunst und Landschaftskunst wetteifern, die erstere im Schaffen prächtiger Schloßgärten, die letztere in der künstlerischen Gestaltung von Park, Wald und Landweg, und in dem Zusammenziehen der zahlreichen Landschaftselemente zu einem einheitlichen, Auge und Gemüt befriedigenden Ganzen.

(Schluß folgt)



PFAD IN EINEM GUTSPARK









WANDTELLER, VASEN UND KRÜGE VON HERMANN KÄHLER, NEVSTEDT (DÄNEMARK)

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Druck und Verlag von F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86.



DAS HAUS MOLCHOW BEI ALTRUPPIN

Es ist bezeichnend, daß die neue Entwicklung in Berlin mit dem Geschäftshaus begann und in den Restaurants, Cafés, in der Hochbahn, in Schulen und Krankenhäusern, Miethäusern und Theatern sich fortsetzte. Das Eigenhaus kam nicht so zur Geltung, während in den kleineren Zentren gerade in dem Eigenhaus das Neue geprägt wurde. In dieser Beziehung bedeutet das Haus Molchow, das sich der Dichter und Schriftsteller PAUL REMER in der Nähe von Altruppin baute, eine wichtige neue Etappe. Das Fortschreiten zu einer neuen Art von Aufgaben wird damit bekundet.

Diese Tatsache hat noch in anderer Hinsicht eine Bedeutung. Wer kennt die Mark als Landschaft eigenen Charakters, die also auch im Architektonischen ihren besonderen Ausdruck verlangt?

Wohl oft hat man sich diese Frage schon vorgelegt, und man überlegt, wie wohl das Haus aussehen müßte, das in die märkische Landschaft hineinpaßte, so daß es schiene, als wüchse das Steingebilde aus der Naturumgebung organisch heraus.

Mit dem üblichen Landhaus kommt man hier nicht immer aus. Es würde nicht stören. Aber es würde den Charakter des Landschaftlichen nicht ganz zum Ausdruck bringen. Das Intime, Wohnliche würde da sein; das Monumental-Herbe, die Größe würde fehlen.

Nun, das Haus Molchow ist in dieser Beziehung eine Erfüllung, und es tut nichts, daß nicht einheimische Architekten es waren, die diese Lösung fanden.

Als sich der Bauherr nach Architekten umsah, die seinen Intentionen gerecht werden könnten, wurde ihm die Wahl nicht leicht. Denn es sollte etwas Neues, nicht das Uebliche werden. Landhäuser und Villen gab es genug. Dies hier war aber eine Aufgabe. Er fand die geeigneten Kräfte in den finnischen Architekten GESELLIUS & SAARINEN. Dies ist kein Zufall. Wie es auch kein Zufall ist, daß die Architekten nur auf Angaben hin das Haus so entwarfen, wie es im wesentlichen nachher blieb, mit aller Rücksicht auf Lage und Ausnützung des Geländes. Das Entscheidende war: Hier sprach die Wesensgleichheit der Landschaft mit, träumende Seen, Kiefernwälder. Die Wahl war nicht nur deshalb auf die finnischen Architekten gefallen, weil der Bauherr Architekturen von ihnen gesehen hatte, die ihm gefielen, sondern ebensosehr deshalb, weil er Finnland kannte und mit seinem landschaftlichen Charakter den der Mark übereinstimmen fühlte. Er glaubte daher, daß diese Verpflanzung nicht künstlich sei, sondern organisch bleibe, und so festigte sich die Anschauung in ihm, daß diese Architekten imstande sein würden, das Neue, das ihm vorschwebte, Wirklichkeit werden zu lassen. Was dem Charakter der Landschaft den Ausdruck gibt, das ist auch in ihrem Werke: Monumentalität und Intimität, Feinheit und Wucht.



GESELLIUS & SAARINEN-HELSINGFORS HAUS MOLCHOW: SÜDOSTSEITE

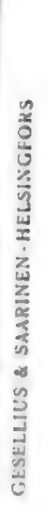
Etwas Wehrhaftes, Umfriedetes ist der architektonischen Gesamtwirkung des Hauses eigen. Etwas, das dem sonstigen Villencharakter widerspricht, das an die kraftvollen, nordischen Architekturen erinnert. Dieses Wehrhafte hat aber ganz auf die Note des Burgartigen verzichtet, und so bleibt etwas spezifisch Modernes übrig, das seine Monumentalität der sachlichen Behandlung, dem rein Architektonischen aller Verhältnisse, das seine Intimität der feinen Berücksichtigung im einzelnen entnimmt. Insofern ist es vorbildlich, wie sicher in allen Formen die Ueberwindung, das Gestalten zum Ausdruck kommt. Die nordische Note ist hier eine Verbindung mit dem Kulturellen eingegangen, die sie als besonders zukunftsfähig und eigen erweist.

Mächtig gefügte Granitmauern bilden den Unterbau des Hauses. Der Laie wird nichts weiter daraus entnehmen, als den Eindruck der Kraft, des Gewaltigen. Aber wer gewohnt ist, näher zuzusehen, der wird bald finden, wie sorglich hier jeder Stein gewählt ist, wie die Färbung wechselt und das Grau und Rot, das Schwarz und Gelb und die mannigfaltigen Variationen dieser Farben eine Tönung im ganzen ergeben, die diesem festen Gefüge des Unterbaus eine außerordentlich feine malerische Wirkung gibt, die ganz aus dem Material ersteht und um so nachhaltiger wirkt, als sie alles Kleinliche willkürlichen Schmuckes verschmäht.

Nach vorne greifen diese Granitmauern weiter aus und bilden vor der breiten Eingangstreppe eine weite Rundung mit Sitzbänken, die nach den Alleen zu sich seitlich und vorn öffnen. Auch hier ist auf jeden Schmuck verzichtet.

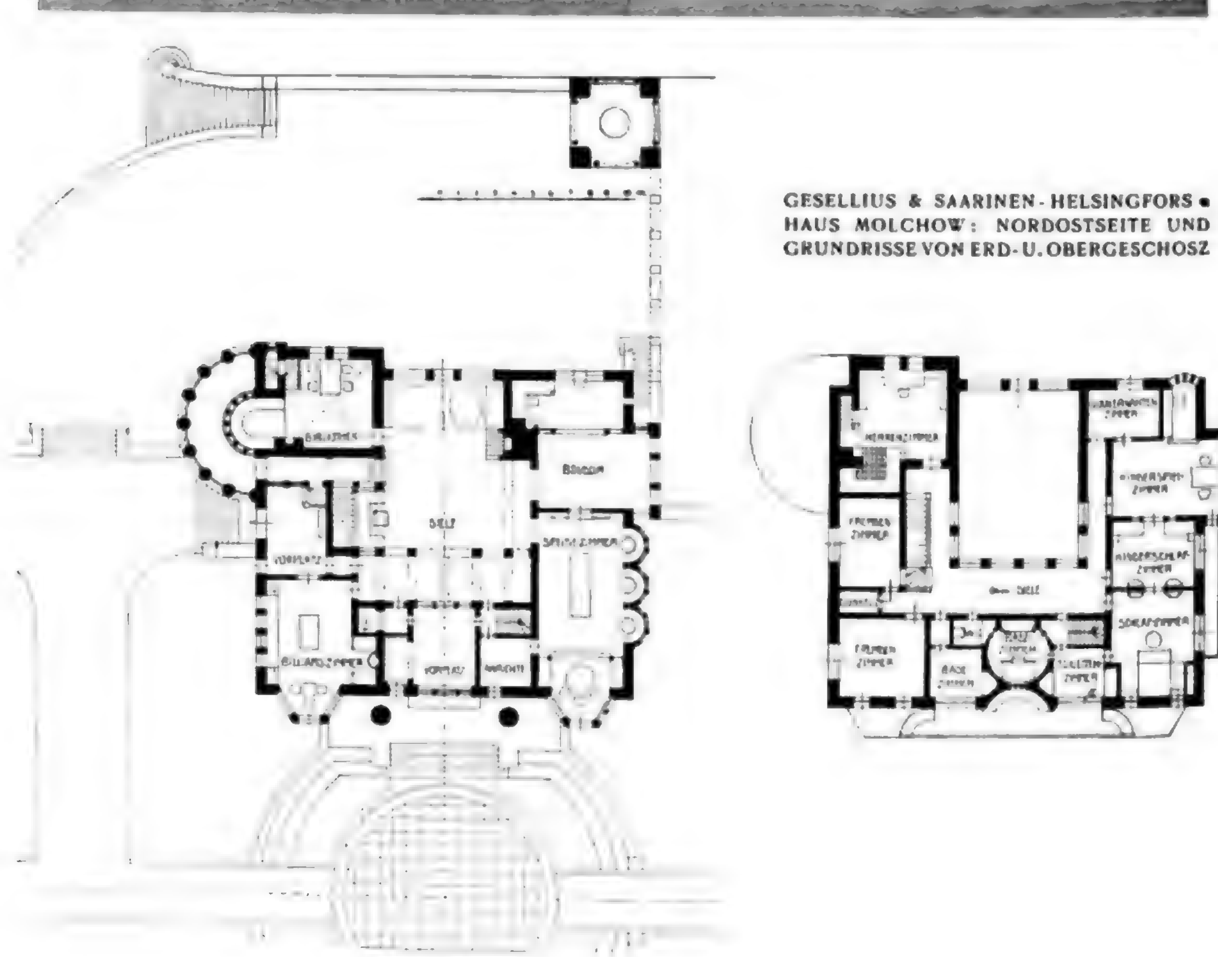
In allen vier Fronten kommt beherrschend das Großzügige, Rein-Architektonische zum Ausdruck, das mit sparsamen Mitteln arbeitet, die Schönheit und Reinheit der Verhältnisse, das Wohltuende der Flächen aber um so bewußter betont. Es kommt dadurch ein Eindruck beherrschter Harmonie, disziplinierter Energie zustande, eine seltene Ruhe und




GESELLIUS & SAARINEN-HELSINGFORS


HAUS MOLCHOW; SÜDWESTSEITE



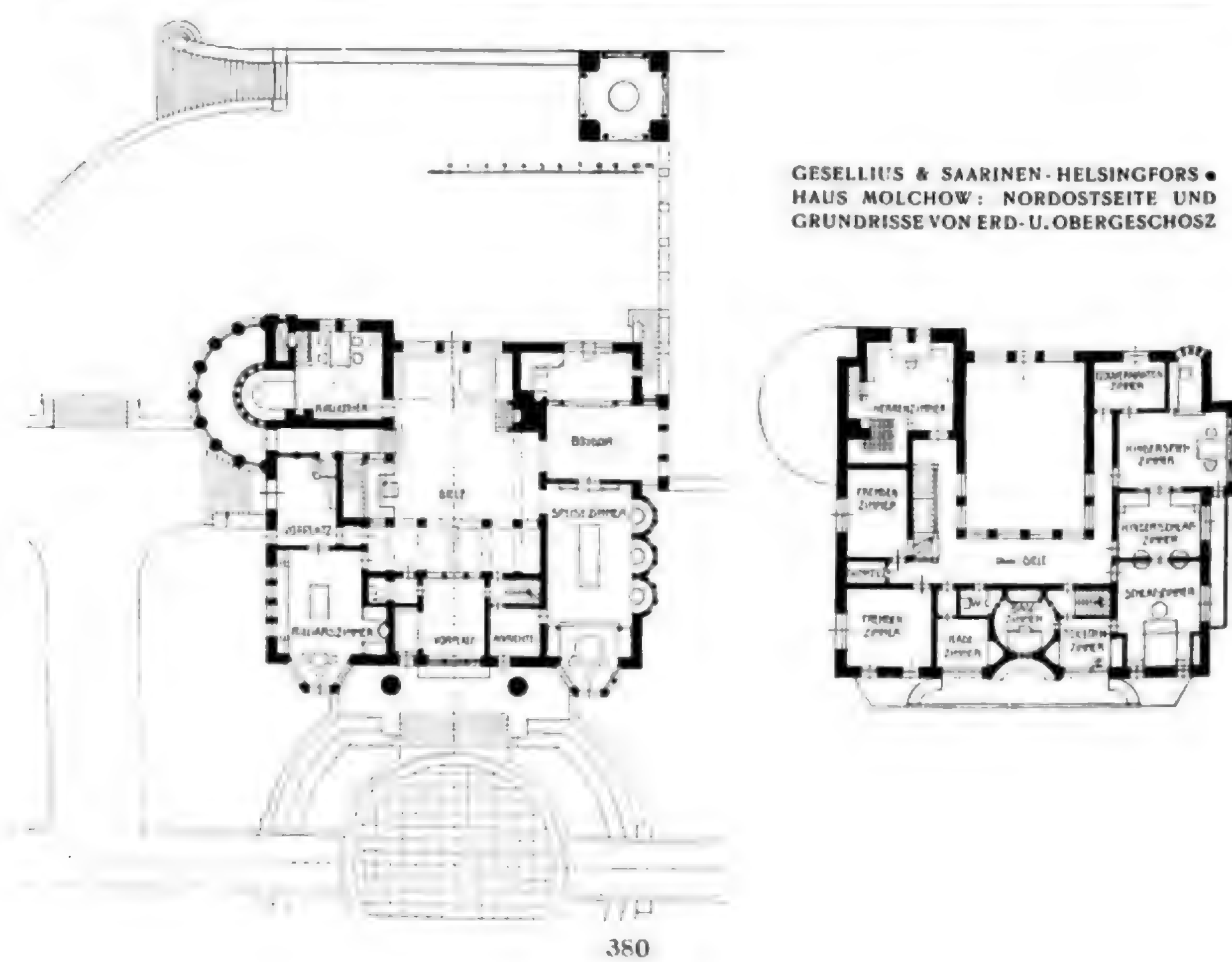


GESELLIUS & SAARINEN-HELSINGFORS • HAUS MOLCHOW: NORDOSTSEITE UND GRUNDRISSE VON ERD- U. OBERGESCHOSZ



GESELLIUS & SAARINEN-HELSINGFORS HAUS MOLCHOW: NORDOSTSEITE





GESELLIUS & SAARINEN · HELSINGFORS • HAUS MOLCHOW: NORDOSTSEITE UND GRUNDRISSE VON ERD- U. OBERGESCHOSZ



GESELLIUS & SAARINEN-HELSINGFORS HAUS MOLCHOW: NORDOSTSEITE

Reinheit, die in dem Wechsel der Ueberschneidungen des Daches, dessen Linien für das Auge einen wohltuenden Rhythmus ergeben, sich steigern und ablösen, eine lebhafte Abwechslung erfährt.

Wie angenehm empfindet das Auge die formale Steigerung in den Dachformationen, wenn man das Haus von der linken Vorderecke aus betrachtet, wo man Vorder- und Seefront zugleich überblickt. (Vgl. Abb. S. 379.) Wo das kleine breite Dach des vorgelegten Erkers mit den gedrungenen Säulen, deren Weiß sich von dem tiefen Blau der Innenwand abhebt, den Grundtakt abgibt, der dann immer mächtiger anschwillt, über den kleinen Seitengiebel bis zum Vordergiebel kraftvoll aufstürmt, um schließlich noch in dem seitlich überblickenden Turm einen monumentalen Abschluß zu erfahren.

Dieses Gesetz der Steigerung und Bändigung, der Bereicherung und der Vereinfachung ist überall beobachtet. Man trete an die entgegengesetzte Ecke. Dort schrillt eine fabelhaft kühn und unvermittelt ansetzende Giebellinie auf, die wieder in dem am Eck angefügten gerundet hervorspringenden Fenster einen Auftakt hat, um plötzlich in einem Knick kurz abzubrechen und in der Ruhe der lastenden Turmbekrönung seine formale Auflösung zu erhalten. (Vgl. Abbildung S. 381.)

In dieser Beziehung muß man auch die Anordnung und Gruppierung der Fenster beachten. Kein Schmuck sonst an der Fassade. Ein glattes Weiß. Auf dieser schönruhigen Fläche aber ergeben die Fenster einen belebenden Rhythmus. Gleich, ob man die sichere Anordnung an der Vorderfront, die sich in gegenseitigem Wechsel der Fenster, in eckiger und runder Führung der Linien, in Vorsprung und Vertiefung in der allmählichen Verjüngung nach oben so wohltuend steigert (vgl. Abbildung S. 378), oder die Seitenfronten ins Auge faßt mit ihrer mehr gesammelten Erscheinung, die durch Zusammenlegen von Fenstergruppen wirken und keine aufwärts führende Steigerung erstreben, wie es der niedrigeren Haltung der Fronten entspricht, oder die Rückfront, die wiederum das Aufgelöste, Großflächige betont, in der die Fensteröffnungen wie vereinzelte Farbflecken wirken, die in der wechselnden Höhe eine Folge ergeben, die die Linie des Giebels wiederholt — man findet überall das gleiche Prinzip. Das Stützende ist ebenso betont, wie das Auflösende, das Sammelnde ebenso wie das Vereinzelnde, und die Abwechslung wirkt um so angenehmer, als man das Bewußte der Gestaltung fühlt. Das Fenster ist als Mittel zum Ausdruck mit hineinbezogen, und doch stört nie ein Zuviel der Gruppierung (auch kein



GESELLIUS & SAARINEN - HELSINGFORS — HAUS MOLCHOW VORRAUM



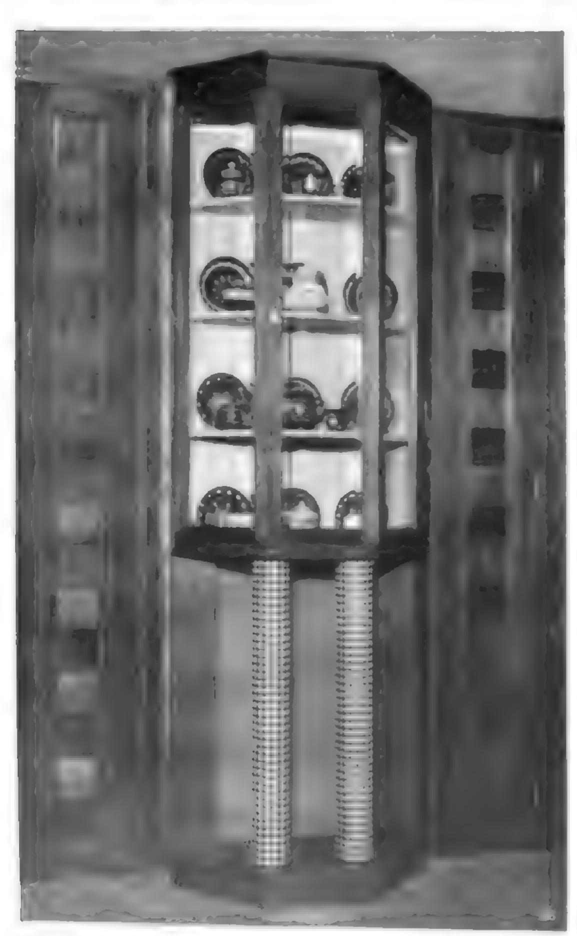
GESELLIUS & SAARINEN · HELSINGFORS

HAUS MOLCHOW: DIE HALLE



N. BLOMSTEDT-HELSINGFORS WANDTEPPICH

Ueberfluß in der Fensterform, etwa oval etc., was leicht spielerisch wirkt). Man muß die



GESELLIUS & SAARINEN SCHRANK IN DER HALLE

Kraft der Charakterisierung hier ebenso sehr bewundern, wie die Zurückhaltung. Und ob die Anordnung streng oder frei ist, immer dominiert das Bestreben zu einem klaren Ausdruck in der Gliederung, immer dominieren die Flächen, die dadurch eine Belebung erfahren. Das kommt namentlich an dem oberen Teil der Giebel markant zum Ausdruck, wo auf der breiten Fläche meist nur ein ganz schmales Fenster eine Unterbrechung gibt, die in ihrem Verhältnis gerade erst die wuchtige Ausdehnung des Flächigen betont.

Und wie um den Eindruck des Zusammengehaltenen, Wuchtvollen noch zu steigern, sind die viereckigen Dachrinnen — in der dunklen Kupferfarbe an sich schon wohltuend und vornehm zu dem Weiß der Fassade — so eingefügt, daß sie unauffällig das tektonische Gefüge betonen, so daß sie nicht stören, sondern dem Ganzen dienen, an dem sie wie ein schlichter Rahmen wirken.

Es ist noch von dem Turm zu reden, der das Glanzstück des Ganzen bildet. In wehrhafter, gedrungener Schönheit strebt er auf. Seine Lage ist so, daß er weithin über den See sichtbar ist. Ganz glattflächig steigt er auf, wodurch er noch monumentaler wirkt. Nur unter dem spitzen, breitkappigen Dach Fensteröffnungen. Und wenn man hier oben steht und die Kiefernwipfel weithin wie einen wogenden Teppich sich dehnen sieht, in leise schwankender Bewegung — im Winter die schweigenden Schneeflächen, im Sommer der unendliche, blaue Himmel, wenn man hinabblickend die Formen der ineinanderspielenden





GESELLIUS & SAARINEN-HELSINGFORS

HAUS MOLCHOW: FENSTERPLATZ UND KAMIN DER HALLE



GESELLIUS & SAARINEN-HELSINGFORS — HAUS MOLCHOW: FENSTERWAND DER HALLE

Teile des Daches sieht und die Eingangsallee sich perspektivisch verjüngend einen Durchschnitt durch den Wald legt, dann begreift man, daß Natur und Architektur hier in seltener Harmonie ineinander sich fügen.

Gesellius und Saarinen sind zwei verschiedene Künstlertemperamente, deren Eigenart sich leicht erkennen läßt. Das kommt in der Gestaltung der Zimmer zum Ausdruck. Gesellius ist die männliche, kraftvolle, Saarinen mehr die weibliche Begabung. Gesellius steht ganz auf eigenem Boden. Bei Saarinen merkt man englischen Einfluß. Beide streben zum Architektonischen, aber Saarinen liebt mehr das Elegante, Kulturelle.

Einige Zimmer und besonders die Diele geben von den dekorativen Tendenzen, die Gesellius leiten, Zeugnis. Diese Räume erfreuen durch die ruhige Schönheit der architektonischen Gliederung. Decke und Wand stehen in harmonischer und großzügiger Wechselwirkung zu einander. Die Beleuchtungskörper haben eine eigene, festliche Form. Schränke und Sitzgelegenheiten sind im Raum eingefügt. Sehr schön ist die in dunklem Grün gehaltene Sofaecke in der Diele mit dem kupfernen Beleuchtungskörper. Einige Masken am Kamin sind der einzige, plastische Schmuck. Dem großzügigen Raumeindruck entspricht die Lichtöffnung der mächtigen Fenster, die den Ausblick über den ganzen See freigeben. Die Eingangstür ist in ihrer Fläche zerlegt in kleine, mit Facettenglas gefüllte Vierecke, durch die dann die Sonne ihre Strahlen, tausendfältig gebrochen, in den Raum wirft.

In dem anschließenden Bibliothekzimmer ist durch die architektonische Eingliederung der Schränke, in der Anfügung eines lauschigen Erkersitzplatzes eine feine Intimität erzielt. Die Farbenwirkung ist grau und schwarz.

Das eine Treppe höher liegende Arbeitszimmer ist ebenfalls streng und ruhig gegliedert. Der hellbraune Ton des Holzes ist diskret und doch kräftig. Licht wirken die Fensteröffnungen. Der Schreibtisch zeigt ovale, praktische Form. Die Wölbung der Decke gibt dem kleinen Raum Eigenart der Erscheinung. Im Halbdunkel einer Ecke an der Treppe hängt als einzig Malerisches ein dekorativer





GESELLIUS & SAARINEN-HELSINGFORS HAUS MOLCHOW: HERRENZIMMER



GESELLIUS & SAARINEN-HELSINGFORS — HAUS MOLCHOW: BÜCHEREI



GESELLIUS & SAARINEN-HELSINGFORS HAUS MOLCHOW: BÜCHEREI





GESELLIUS & SAARINEN · HELSINGFORS

HAUS MOLCHOW: SCHLAFZIMMER



GESELLIUS & SAARINEN-HELSINGFORS HAUS MOLCHOW: KÜCHE

Wandteppich. Die sachgemäß der Wand angefügten Regale und Schränkchen haben als einzigen Schmuck kleine Säulchen ohne jede Profilierung, die aus übereinander gelegter Birkenrinde bestehen, die dann durchgeschnitten ist; die kleinen Flecken in der Rinde ergeben ein natürliches und reizvolles Muster. Die Hauptwirkung dieses Raumes beruht in der Gestaltung der Decke als Gewölbe und der feinen Farbe der Holzbekleidung.

SAARINENS Art kommt am eigensten zum Ausdruck in dem Schlafzimmer, das in grauem Ahorn gehalten ist. Auch die Wandbespannung ist grau, die Decke weiß. Schränke und Toilettentische sind kastenartig. Die flächige Schönheit des Holzes, die vornehme Tönung kommt dadurch besonders zur Erscheinung und wird noch betont durch ganz sparsam verteilte, hellere Einlagen und schwarze Holzumrandung. Ein mattfarbiger Teppich bedeckt den Boden. Japanische Holzschnitte passen mit ihren feinen Farben vorzüglich in diesen Raum, dessen Note weniger Kraft und Eigenart als Eleganz und Distinktion ist.

Hier, wie in der gleichfalls von SAARINEN entworfenen Küche, die mit ihrem hellen Erkerausbau, dem Sitzplatz für die Dienstboten, einen so lichten, freundlichen Eindruck macht, die in ihren Möbeln zugleich Sachlichkeit und Schönheit vereint, merkt man den Einfluß englischer Innenarchitektur. Das Wohnliche, Intime ist hier mehr betont. Eine Wohnkultur kommt hier zum Ausdruck. Bei GESELLIUS spürt man den kraftvoll eigenen Willen. SAARINEN ist das modernere, nervösere Talent, das Kultureinflüssen der Gegenwart zugänglicher ist.

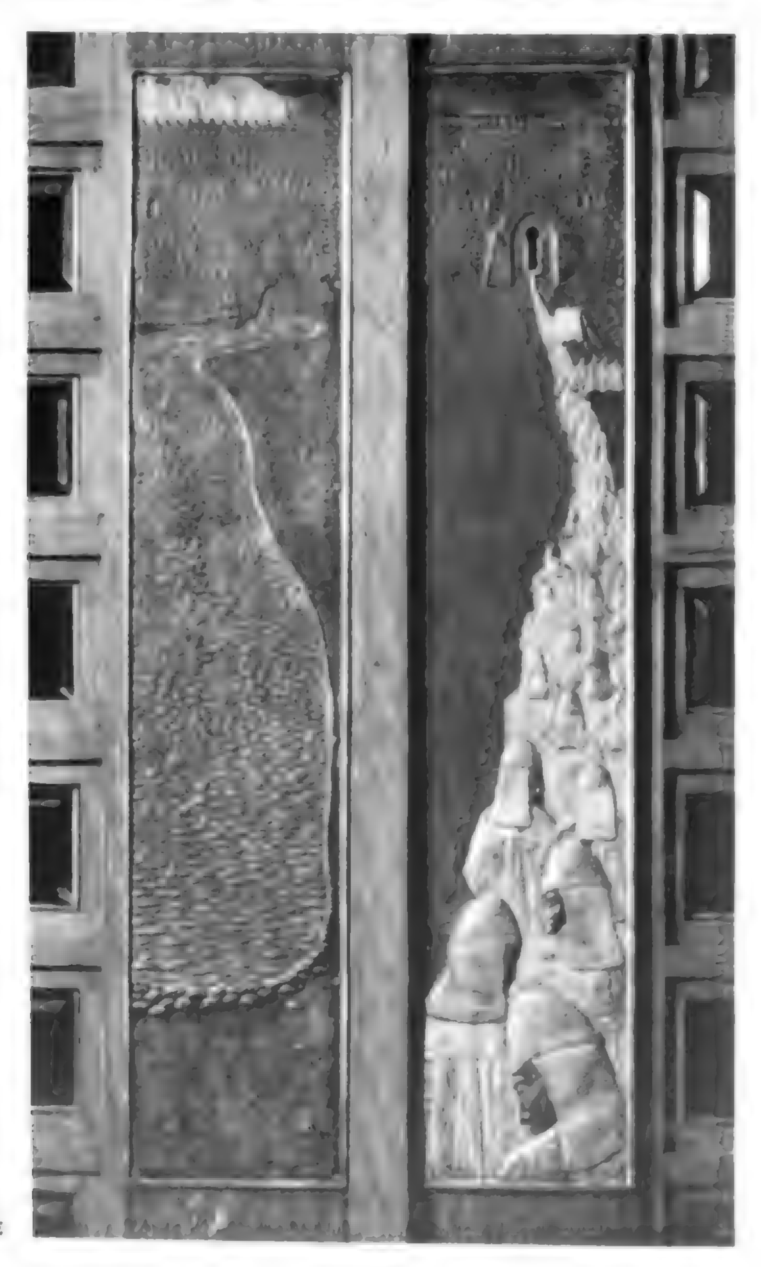
Die Innenarchitektur entspricht damit dem Eindruck der Fassade, in der Form nur dem Tektonischen folgend, in der Farbe und im Schmuck nur die Wirkung gestattend, die aus dem Material kommt. In der Vereinigung dieser beiden wichtigsten Eigenschaften, in der strengen Befolgung der formalen Gesetze stellt sich diese Schöpfung auf einen besonderen Platz. Sie bringt das Bestreben der Gegenwart zum Formal-Tektonischen überzeugend zum Ausdruck.

Uebersieht man die Leistungen der neuen Baukunst, so kann man leicht die Tendenz zum Architektonischen und die Tendenz zum Malerischen feststellen. Letztere überwog oft, da Maler, Kunstgewerbler mit Glück versuchten, der Baukunst neue Möglichkeiten zu gewinnen. Hier nun spricht das Architektonische ausschließlich in der Gestaltung der Fassade

wie der Räume. Und das stimmt mit der Richtungstendenz unserer Zeit überein, die zum Formal-Tektonischen hinstrebt.

Die Baukunst besinnt sich wieder auf ihre Aufgaben. Sie tritt ihr vernachlässigtes Erbe wieder an. Künstler, wie GESELLIUS und SAARINEN zeigen, wie viel neue Möglichkeiten hier noch für den schöpferischen Geist bewahrt sind.

Gleichsam nebenher zeigte sich eine Folgeerscheinung, die als kulturerzieherische Tatsache von Bedeutung ist. Alle diese Gebrauchsgegenstände, die Leuchter, die Kaminbesen, die Arbeiten in Holz, Metall und Stein sind von Ruppiner Handwerkern hergestellt worden. Es hat manchen Kampf gekostet. Es ging z. B. dem Steinmet er auf dem Fliesenboden mit quadraten nicht geometris üblich, einlegen sollte, so in freier Ordnung nach Ent tekten. Er hielt das für P weigerte sich; nur die Dro werde die Arbeit machen, als es fertig war, freute hatte seine sonst schemat neuen Augen ansehen gele vielen Fällen, eine handwe auf dem Boden der Praxis, wert ist, als die theoretisc gestorbene Handwerkszwe neuem Leben zu wecken.



ERIC EHRSTRÖM
KUPFERBESCHLÄGE



JOHANN VIERTHALER-MÜNCHEN PATINIERTE BRONZE

NEUE ARBEITEN VON JOHANN VIERTHALER

Der monumentale plastische Ausdruck der Zeit — ist er von uns schon gefunden worden? Eine schwere Frage. Der Negationen sind soviele, das vorwiegende Detail des Tages stemmt sich dem Streben nach großlinigen Ausprägungen so gewaltig entgegen, daß man schier von vornherein an der Möglichkeit einer neuen Monumentalität verzweifeln möchte. Und doch handeln die, die nach ihr streben, im Auftrag der ganzen Menschheit, im Auftrag der Zeit, die trotz aller „Anarchie der Atome" niemals auf die große, männliche, synthetische Selbstdarstellung verzichten kann.

Vielleicht ist die Situation der Plastik heute ganz ähnlich gelagert wie die der Literatur. Um das große Drama, das mit ungeheurer Aktivität alle scheinbaren Gegensätze und Widersprüche unter die Synthese der Form zwingt, bemühen sich heute so viele ohne einen klaren, endgültigen Erfolg. Es ist schier ein Wunder, daß die Kräfte in diesem an Niederlagen überreichen Feldzug nicht erschlaffen wollen. Dafür haben aber andere Dichtungsgattungen, wie die Lyrik, das Epigramm, die Geschichte und der künstlerisch pointierte Essay, Leistungen aufzuweisen, denen nichts Fragmentarisches mehr anhaftet; wie man sieht, lauter Gebiete, auf denen die seltene Tugend der Aktivität eine geringere Rolle spielt als beim Drama, auf denen mehr die passiven Tugenden der Eindrucksfähigkeit und einer kräftigen Sinnlichkeit in Betracht kommen.

Ja, es ist sicherlich kein Zufall, daß mit dem Aufblühen der modernen Lyrik auch die moderne Kleinplastik hochgekommen ist. In ihren Schöpfungen offenbart sich eine achtunggebietende Gabe der Pointierung, der formalen Abrundung und des stilistisch bestimmten Ausdruckes, lauter Vorzüge, die sie mit der Lyrik unserer Tage teilt.

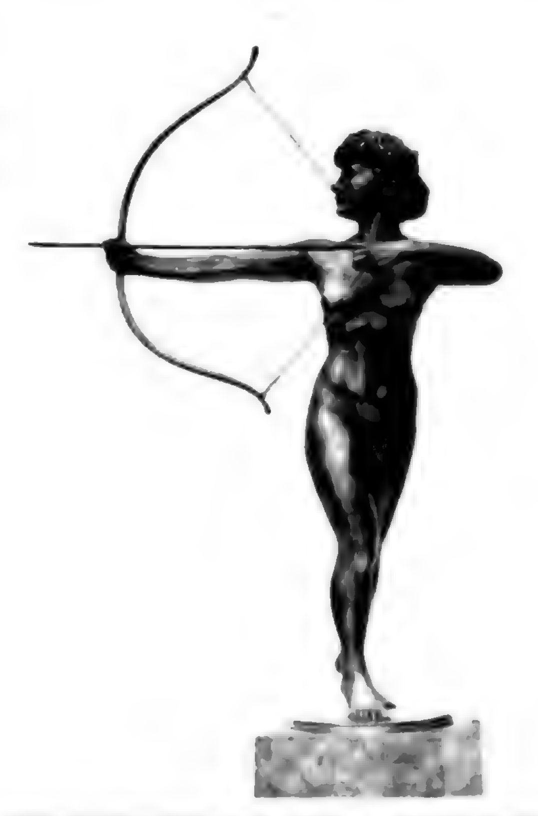
Im besonderen gelten diese Charakteristika auch für die Arbeiten JOHANN VIERTHALERS, von denen einige hier abgebildet sind. Liebenswürdig, sehr gefällig und sehr gediegen — das sind ihre Vorzüge. Man spürt an den kleinen Bronzestatuetten die Liebe, mit denen sie erfunden, durchdacht und gearbeitet wurden, die freundliche, herzliche Sorgfalt, mit der hier der jeweilige Formgedanke zur Reife und Rundung gebracht wurde. Diese Arbeiten sind innerlich ganz rein und klar, befreit von allen Schlacken, wohltuend einfach in Linie und Form, reizvoll vor allem in der Bewegung, deren Hauptmerkmal ich in ihrer spröden, keuschen Grazie erblicke. Das gilt in erster Linie für die beiden ruhenden Figuren, das Kind und das sitzende Mädchen. Man hat mit Recht gesagt, daß unter allen bildenden Künsten die Plastik der Musik am nächsten stehe. Ich möchte diese Beobachtung erweitern durch die andere, daß das



JOHANN VIERTHALER BRONZE: JUNGER BACCHUS

Musikalische an ruhenden oder wenig bewegten Figuren stärker hervortritt als an solchen, die eine laute Gebärdensprache führen. So glaube ich auch in unserem Falle, daß sich für feinere Sinne der ruhige, klar und pflanzenhaft aufsteigende Linienfluß dieses kindlichen Körpers sogleich in musikalische Werte umsetzen wird. Die Geschlossenheit des Bildes ist gerade bei dieser Statuette restlos gelungen; sie hat in ihrer ganzen Erscheinung die zarte Anmut einer Blume. Reicher und differenzierter ist das Spiel der Kräfte und Lasten in der Figur des sitzenden Mädchens; doch erscheinen sie alle in bewunderungswürdiger Weise ausbalanciert und haben in dieser ihrer Ruhe fast etwas von der tiefen Schönheit eines unbewegten Pendels. Besondere Anerkennung gebührt in beiden Fällen der Formbehandlung. Sie hat den fließenden Charakter des bildsamen Materials bewahrt und läßt doch eine gewisse herbe Gehaltenheit nicht vermissen.

Verschiedentlich hat VIERTHALER das Motiv des springenden Bockes behandelt. Man begreift seine Vorliebe für dieses Thema leicht. Die ausdrucksvolle, gedrungene Bewegung, die prachtvolle Art, wie die gekrümmten Hörner diese Bewegung zum Mittelpunkt zurückleiten, die spröde lustige Eleganz des Bildes, die sich aus dem schmalen Stützpunkt, den beiden Hinterfüßen, ergibt, das reizvolle, amüsante Flächenmuster, das die lange Behaarung und die Ringelung der Hörner liefert — fürwahr, ein solcher Bock ist ein sehr dekoratives Tier und wohl wert, daß sich der Künstler seiner mit solcher Liebe annimmt! Besonders hübsch und ornamental ist der wackere Wolleträger auf dem Deckel der kupfernen Schüssel verwandt, die auch im übrigen bemerkenswerte Qualitäten besitzt: eine gute, wohldurchdachte Gesamtform von anmutiger, dekorativer Belebung. Sehr hübsch wirken auch die getriebenen Messingplatten mit ihrem fast humoristischen, etwas altertümlich stilisierten Figurenschmuck. WILHELM MICHEL



JOHANN VIERTHALER-MÜNCHEN • BRONZE: DIANA

ARCHITEKTONISCHE ODER LANDSCHAFTLICHE GARTENGESTALTUNG

Von FRITZ ENCKE-Köln

II.

Wie nun die Gartenkunst im Dienste des einzelnen bestrebt ist, eine Wohnstätte im Grünen zu schaffen; wie sie dabei über dieses Bedürfnis hinaus Schönheitswerte erzeugt, indem sie entweder den Gesetzen der Architektur entsprechend räumlich gestaltet oder die die Landschaft bildenden Einzelheiten zu ästhetisch befriedigenden Bildern ordnet, so hat sie auch in der Städtebaukunst wichtige Aufgaben, deren Bedeutung ebensowohl auf dem gesundheitlichen, als auf dem erziehlichen und ästhetischen Gebiete liegt. Auch hier ist es sowohl architektonische Gestaltung als rein malerische Pflanzenverwendung, die Geltung heischt, wobei wiederum hie und da mancherlei praktische Aufgaben auf beide Weisen gelöst werden können. Welche gartenmäßige Gestaltung wichtiger für die Schönheit des Stadtbildes ist, läßt sich kaum sagen, denn der gut gestellte Baum, der einem Bauwerk zu malerischer Wirkung verhilft, ist schließlich verhältnismäßig genau so wertvoll als der große Stadtpark, der viele Morgen umfaßt. Der heutige Städtebau, welcher das Malerische wieder stärker betont, kann gerade der unregelmäßig-malerischen Pflanzenanordnung nicht entraten. Hier wird durch einige Bäume und allerlei Gesträuch ein Höhenunterschied vermittelt; dort unterbricht ein Baum die Häuserfront oder die Vorgartenlinie einer Straße. Monumentalbauten werden malerisch umschlossen von bald höherem, bald niedrigem Pflanzenwuchs. Ja, ich halte dafür, daß die so überaus malerischen Architekturbilder, welche das Umbauen großer Monumentalbauten, besonders der Kirchen, durch kleine Bauwerke erzeugte, und welche das vergangene Jahrhundert mit seiner Freilegungstheorie vielfach zerstört hat, durch geeignete Aufstellung von Bäumen in ähnlicher Weise wiedergewonnen werden können. Freilich kann vor der Anwendung von Pflanzengrün um jeden Preis andererseits nicht ernstlich genug gewarnt werden. Man muß sich bewußt bleiben, daß der wollige Baumschlag der heimischen Vegetation dem Bauwerk, mit welchem er in Verbindung gebracht wird, etwas Behagliches, Gemütliches, Warmes verleiht, eine Wirkung, die für manchen Monumentalbau und für manches Denkmal durchaus nicht erstrebenswert ist. Hier wird, wenn überhaupt pflanzliches Beiwerk erwünscht ist, die mauerähnliche Hecke, bestehe sie aus Bäumen oder niedrigem Strauchwerk, die geschorene Kugel usw., kurz der Apparat der Renaissance- und Barockgärten am Platze sein.

Wie man nun hier, wo die Pflanzenverwendung nur die Ausschmückung baulicher Objekte ist, die Pflanzen sowohl in natürlich malerischer Anordnung als auch in straff

JOHANN VIERTHALER-MÜNCHEN • BRONZESTATUETTE



JOHANN VIERTHALER-MÜNCHEN • BRONZE: TÄNZERIN

architektonischer Weise verwenden kann und muß, obgleich die erstere Art hier bei weitem überwiegen dürfte, so ist dies bei der selbstständigen Gartenanlage in gleichem Maße möglich. Auch in sich geschlossene, öffentliche Gartenschöpfungen sind hinsichtlich der Art ihrer Einrichtung und ihrer künstlerischen Gestaltung abhängig von ihrer baulichen Umgebung. Am meisten trifft dies bei der Platzanlage zu. Da ist schon die Lage der einschließenden Straßen von Bedeutung, welche die Grundrißform des Platzes bald rechtwinklig, bald ganz unregelmäßig gestaltet. Einige Bäume, wie zufällig auf einer kleineren unregelmäßigen Platzfläche verteilt, wobei die Fläche selbst als kiesbedeckter Ruhe- oder Spielplatz gehalten ist, oder eine Ausfüllung der Fläche mit Baum und Strauch werden meist viel besser wirken als eine kleine umfriedigte Gartenanlage, deren Grenzlinien durch die Umzäunung unangenehm für das Auge hervorgehoben werden, ganz gleich, ob die Anlage in freier, malerischer Anordnung oder im Sinne architektonischer Gartengestaltung eingerichtet wurde. Andererseits wird einer jener spitzen Eckplätze, wie sie vor 20 und 30 Jahren in den Bebauungsplänen entstanden, am besten etwa durch einen Brunnen oder ein ähnliches Motiv belebt werden. Im Hintergrund wäre dann wohl ein architektonisch behandelter Ruhesitz, umgeben von Heckenwerk und von einigen symmetrisch angeordneten Bäumen anzubringen. Handelt es sich um rechteckige Plätze, so wird die architektonische Ausgestaltung wohl immer vorzuziehen sein, wobei von Fall zu Fall zu entscheiden sein wird, ob vornehme Großzügigkeit herrschen soll, welche der Blumen entraten kann und durch ruhige Flächen und Massen wirken will, oder wohnliche Behaglichkeit, welche die Anlage mehr im Sinne eines gemütlichen Hausgartens zu gestalten wünscht. Ein Vorplatz vor einem Monumentalbau oder ein Platz in vornehmster Gegend, umgeben von Straßenpalästen, wird die erstere Art der Gestaltung aufweisen müssen. Die letztere wird für bescheidener gehaltene Wohnviertel die gegebene sein. Sie wird hier der meist kinderreichen, ringsum wohnenden Bevölkerung die Hausgärten ersetzen, welche in der vorher geschilderten Lage hinter den einzelnen Häusern liegen. Dieser Platzanlagen kann es gar nicht genug geben in einer Stadt, denn sie sind in gesundheitlicher und erziehlicher Hinsicht außerordentlich wichtig. Große Spielflächen, behaglich umschlossene Ruheplätze, schattige Wandelgänge und reicher Blumenschmuck sollten ihre Hauptbestandteile sein. Daß sich diese aber gerade in architektonischer Anordnung am schönsten anordnen lassen, steht außer Frage. Die Rasenfläche, auf welcher in lockerer Anordnung schöne Einzelpflanzen sich erheben, dürfte schon deshalb hier wenig geeignet sein, weil sie den praktischen Bedürfnissen zu viel Raum entzieht.

Richten wir unsere Blicke nun auf die öffentliche Parkanlage, die unter den Namen Volksgarten, Stadtpark, Stadtgarten und ähnlichen in fast allen Städten anzutreffen ist, so wird vielleicht mancher denken, hier sei die Gestaltungsmöglichkeit der architektonischen Gartenkunst am Ende. Und in der Tat hat sich in den letzten Jahrzehnten fast ein bestimmter Typus für diese Art städtischer Grünanlagen herausgebildet. Ich glaube, man kann von einer

konventionellen Parkart sprechen, welche im wesentlichen dem von mir als konventionell bezeichneten Villengarten entspricht. Sie ist durch folgende Eigenschaften bestimmt: landschaftlich unregelmäßige Anordnung der nicht sehr umfangreichen Gehölzmassen und der mehr oder weniger welligen, kurzgeschorenen Grasflächen; krummlinige Wegeführung, welche Ausblicke über die kulissenartig von Gehölz eingeschlossenen Grasbahnen bietet; ein Weiher mit buchtigen Ufern, deren Vorsprünge mit Baum und Strauch malerisch bepflanzt sind, während in den Buchten schlanke, glatte Rasenkanten die Uferlinie bezeichnen, nur hie und da durch einen Trupp Uferpflanzen unterbrochen; Wasserfälle aus Tuffstein, möglichst an höchster Stelle entspringend; Blumen entweder beetweise in der Parkanlage verteilt oder zu sogenannten Blumenparterres vereinigt, d. h. in größerer Menge in zahlreichen Beeten zusammengestellt, so daß sie eine Art architektonisch gegliederten Blumengarten bilden, dem jedoch vielfach die Umschließung fehlt. Oft sind auch noch andere architektonisch behandelte Gartenteile in die unregelmäßige Anlage eingebettet, besonders Rosengärten, Spielplatzanlagen und Restaurationsplätze; auch der Haupteingang ist meist architektonisch gestaltet.

Es gilt hier dasselbe, was ich von dieser Art Villengärten ausgeführt habe. Ich will dieser Parkart die Berechtigung nicht absprechen, wobei ich selbstverständlich alle Zerrbilder ausschließe. Aber es gibt noch andere Lösungen der Parkfrage. Je mehr sich die Städte vergrößern, und je intensiver die ringsum liegenden Geländeflächen bebaut werden, um so seltener wird für den Städter der Anblick natürlicher Vegetationsgemeinschaft. Wie das Auge des Kulturpioniers sich labt an wogenden Feldern und üppigen Nutzpflanzungen, als den sichtbaren Beweisen für das Fortschreiten der Kultur in die Unkultur, so geht umgekehrt dem in einer fortgeschrittenen Kultur aufgewachsenen Städter das Herz auf bei dem Anblick malerischer, unberührter Natur. Um aber viele Menschen aufnehmen zu können ohne ihre natürlichen Schönheiten zu verlieren, bedarf eine derartige Naturoase der Aufschließung durch viele mehr oder minder breite Wege und der Einrichtung größerer Plätze, wodurch der Eindruck unberührter Natur zerstört wird. Man wird sich darauf beschränken müssen, die Vegetation im Sinne einer üppigen Wildnis zu gestalten, im großen und kleinen Naturmotive zu verwerten, ja selbst die Schönheiten zu zeigen, die im Absterben der Pflanzenwelt liegen, kurzum hinsichtlich der Pflanzungen eine urwüchsige Tonart anzuschlagen. Statt Rasen die blumige Wiese, auch einmal Heide; am Gewässer die reiche heimische, Feuchtigkeit liebende Kräutervegetation im bunten Durcheinander, auch im abgestorbenen Zustand im Winter; am Teichrand Schilf und andere Sumpfpflanzen, welche die Uferlinie verwischen, die Pflanzungen an unsere heimischen Wälder erinnernd und durch die dort uns so gefallenden Fingerhüte, Weidenröschen usw. verziert; sonnige Abhänge voller Wildrosen oder von Blumen in ungezählter Menge, wie wir sie an den Hängen des Hochgebirges im Frühsommer antreffen; Wegelinien, mehr in gebrochenen als in schlank gekrümmten Linien ohne ängstlich bezeichnete Kanten; Wasserläufe an natürlicher Stelle, auch da wo sie als Fall steiles Gelände durchbrechen.



JOHANN VIERTHALER-MÜNCHEN • BRONZE: BACCHANTIN





GETRIEBENE MESSINGPLATTEN • NACH ZEICHNUNGEN JOHANN VIERTHALERS AUSGEF. VON SEINEN SCHÜLERN

Ein Versuch dieser Art hat mir gezeigt, daß eine solche Anlage möglich ist, und daß sie ungeahnte Reize in sich birgt, welche auch von dem größeren Teile der Bevölkerung empfunden werden. Freilich heißt es hier ganz besonders, sich vor Geschmacklosigkeit und alberner Spielerei hüten. Man suche die malerischen Effekte durch die Pflanzen und ihre Zusammenstellung zu erreichen. Alle nötigen Kultur-Gegenstände, wie Brücken, Tore, Geländer, Bänke, Gebäude, stelle man aber in einfacher, zweckmäßiger Weise her und verfalle ja nicht darauf, durch künstlichen Verfall oder einen Hang zum Urwüchsigen bei diesen Kulturwerken eine erhöhte Romantik erzielen zu wollen. Die Zeit der Knüppelbrücke im Park sollte vorüber sein, noch viel mehr aber die der Eisenbrücken, welche Naturknüppel nachahmen.

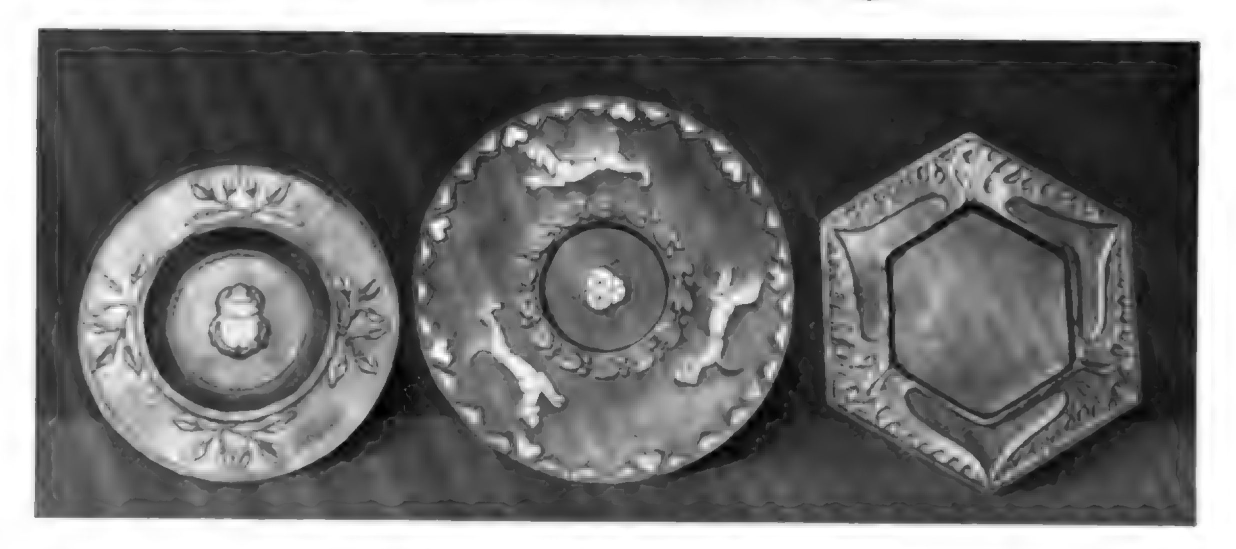
Während nun dieser Parktypus ein engeres Anlehnen an die Natur bedeutet, als wir es in dem konventionellen Park antreffen, gibt es noch eine dritte Art, die fast ganz auf die natürliche Pflanzengemeinschaft verzichtet und nichts weniger als naturwahr wirken will, den architektonisch gestalteten Volkspark.

Wer einmal an einem schönen Sommersonntag den Park von Versailles besucht und dort die Tausende von erholungsbedürftigen Parisern gesehen hat, die in den langen Alleen lustwandeln, auf den großen Rasenflächen lagern, in den einzelnen Salons, d. h. den abgeschlossenen Gartenteilen, Ruhe suchen oder sich an dem Spiel der Wasserwerke ergötzen, dem muß die Anschauung sich aufdrängen, daß dieser riesige Architekturpark ebensogut zum Volkspark sich eigne, wie er früher dem Sonnenkönig und seiner Hofgesellschaft gedient hat. Der prächtige, durch seine Höhenunterschiede interessante Garten am Schloß Belvedere, der Park von Schönbrunn mit seinen hohen Heckenwänden, ja selbst der etwas nüchterne Augarten in Wien lassen uns, wenn wir sie stark besucht sehen, denselben Gedanken empfinden. Die geraden, breiten Wege, welche hie und da sternartig sich treffen, eignen sie sich nicht vorzüglich zur Aufnahme großer Menschenmassen? Die großen Grasparterre, wie das Bowling Green im Kasseler Auepark, sind sie nicht geradezu die geschaffenen Volkswiesen? Die einzelnen Gärtchen, welche als Blumengärten, Rosengärten, Spielplätze usw. in die Waldmassen eingebettet sind, und welche auch in den bei uns üblichen Volksparks zum eisernen Bestand gehören, fügen sie sich in die architektonischen Gärten nicht viel besser ein, als in die erstgenannten?



JOHANN VIERTHALER • • BRONZE

Also auch für diese gartenkünstlerische Aufgabe kann die architektonische Gartengestaltung mit herangezogen werden. Daß ich dabei nicht ans Kopieren der Barock-









IN KUPFER GETRIEBENE SCHÜSSEL UND TELLER, TEILWEISE MIT EMAIL • NACH ANGABEN UND ZEICHNUNGEN JOHANN VIERTHALERS AUSGEFÜHRT VON SEINEN SCHÜLERN

anlagen denke, sondern den ganz anders gearteten Zwecken entsprechende und der viel entwickelteren Pflanzenkultur Rechnung tragende Schöpfungen im Auge habe, dürfte kaum zu erwähnen nötig sein.

Ich könnte noch an manchem Beispiel zeigen, wie die verschiedenen Zeiten bald die tektonische, bald die landschaftliche Gestaltungsweise dem gleichen praktischen Zwecke dienstbar gemacht haben. Ich nenne den Friedhof. Die Anlage der Friedhöfe nach künstlerischen Grundsätzen ist noch nicht alt. Ursprünglich ein Gräberfeld rings um die Kirche, ein richtiger Kirchhof und Gottesacker, hat er in Deutschland als Kunstschöpfung zuerst landschaftliche Gestaltung erfahren, hie und da in Verbindung mit architektonischem Einschlag. Aber auch die Geschichte der Friedhöfe zeigt eine Wellenbewegung, indem auf die rein geometrische, frühere Einteilung zunächst ein möglichstes Vermeiden der geraden Linie folgte, während heute, wie die letzten Wettbewerbe und die jüngst entstandenen Friedhöfe zeigen, die architektonische Gestaltung wieder mehr bevorzugt wird. Freilich ähneln diese jüngsten Friedhofsentwürfe weniger den Plänen jener alten großen Architekturgärten der Barockzeit, als daß sie sichtlich die Grundzüge der modernen Stadtpläne in der Platzbildung, der Straßenversetzung und der Schaffung möglichst nutzbarer Gräberfelder verwenden. Der Kirchhof hat die Wandlung vom Gottesacker zur Totenstadt durchgemacht.

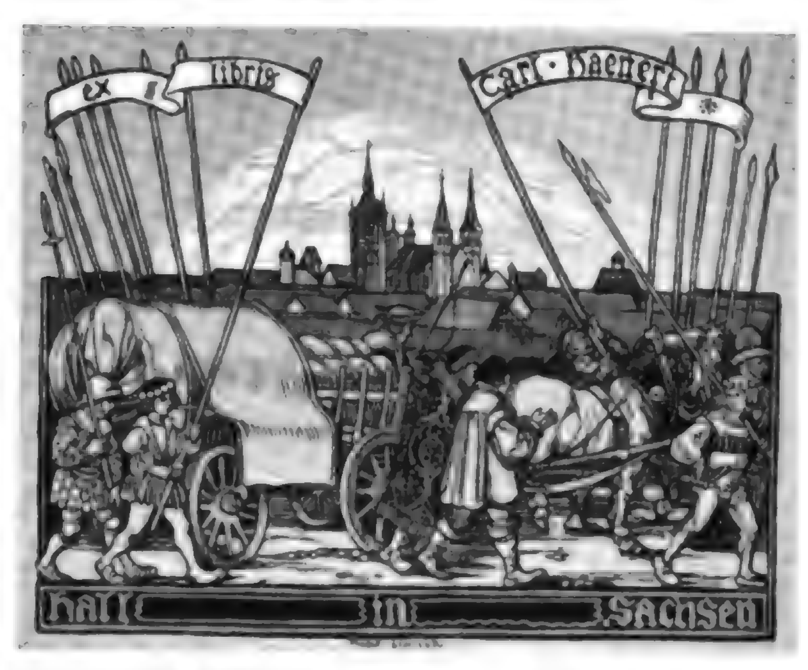
Ganz ähnlich ist es mit den zoologischen Gärten gegangen. Ursprünglich sind sie Menagerien gewesen, in denen jahrmarktartig Käfig an Käfig, Schranke an Schranke gereiht war, wobei vorteilhafterweise die geradlinige Anordnung angewandt wurde. Dann erfaßte die Landschaftsgarten-Idee auch die zoologischen Gärten, sie wurden Parkanlagen, wie ich sie oben als konventionell bezeichnet habe, mit Häusern und eingefriedigten Flächen durchsetzt. Daß diese Art der Einteilung recht wenig übersichtlich ist, empfand man z. B. in Berlin, und änderte den dortigen Garten vor einigen Jahren mehr nach der architektonischen Seite hin ab. Aber eine endgültige Lösung, die auf die Dauer befriedigt, scheint mir auch hier noch nicht gefunden zu sein. Dieses bunte Gemisch phantastischer Bauten wird trotz der Füllung der Zwischenräume mit Bäumen und Gesträuch nicht so zusammengezogen, daß eine einheitliche Wirkung erzielt wird. Ich glaube vielmehr, daß auch hier die Grundsätze des modernen Städtebaues sowohl hinsichtlich der Führung der Wege, als auch der Anordnung und Ausstattung der Häuser mit Glück angewandt werden könnten.

Nur ein Gebiet gibt es im Bereiche gartenkünstlerischer Tätigkeit, wo die architektonische Gestaltungsweise außer Wettbewerb bleiben muß. Es ist der Schönheitswald in dem Bannkreis größerer Städte, dessen Zweck nicht mehr die Holzgewinnung ist, wie im Wirtschaftsforst, sondern der dem Städter den Waldesfrieden geben und ihm die Schönheiten zeigen soll, welche die Natur im Werden und Vergehen in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit zu schaffen vermag.

Ich habe meine, wenn auch flüchtige Umschau über das Gebiet gartenkünstlerischen Schaffens beendet. Ich habe die Möglichkeiten für architektonische und landschaftliche Gestaltungsweise festzulegen versucht. Nicht ein rücksichtsloses Verhimmeln des einen, Verachten des andern Gartenprinzipes, sondern die Daseinsberechtigung beider ist das Ergebnis. Das liebevolle Verständnis für beide und das souveräne Beherrschen der architektonischen wie der landschaftlichen Gartenkunst wird allein schöne, zweckentsprechende, eindrucksvolle Schöpfungen von bleibendem Werte zu schaffen vermögen, welche dadurch, daß sie der Eigenart der Oertlichkeit und dem Willen des Schöpfers entsprechen, trotz ihres spröden, weil lebenden Rohstoffes in gewissem Sinne Kunstwerke genannt werden können.



PAUL SCHULTZE-NAUMBURG — GARTENHAUS IN ISSERODE



RUDOLF SCHIESTL-MÜNCHEN EXLIBRIS CARL HAENERT

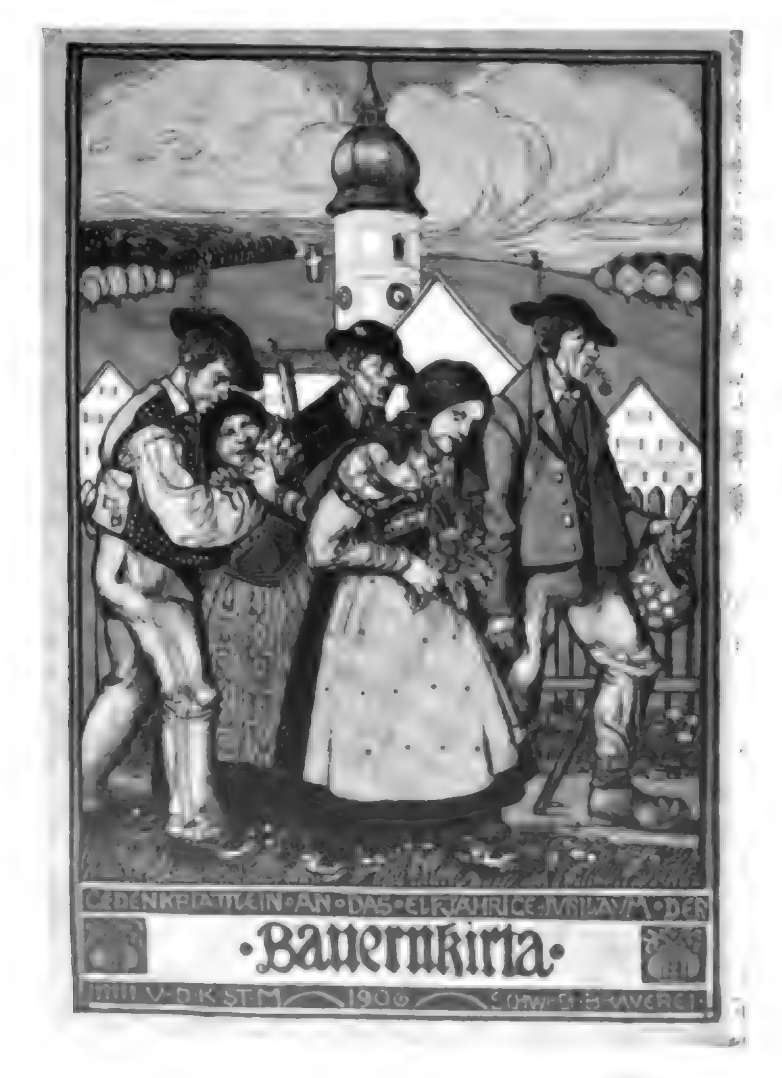
RUDOLF SCHIESTL, PROBEN SEINER KLEINKUNST

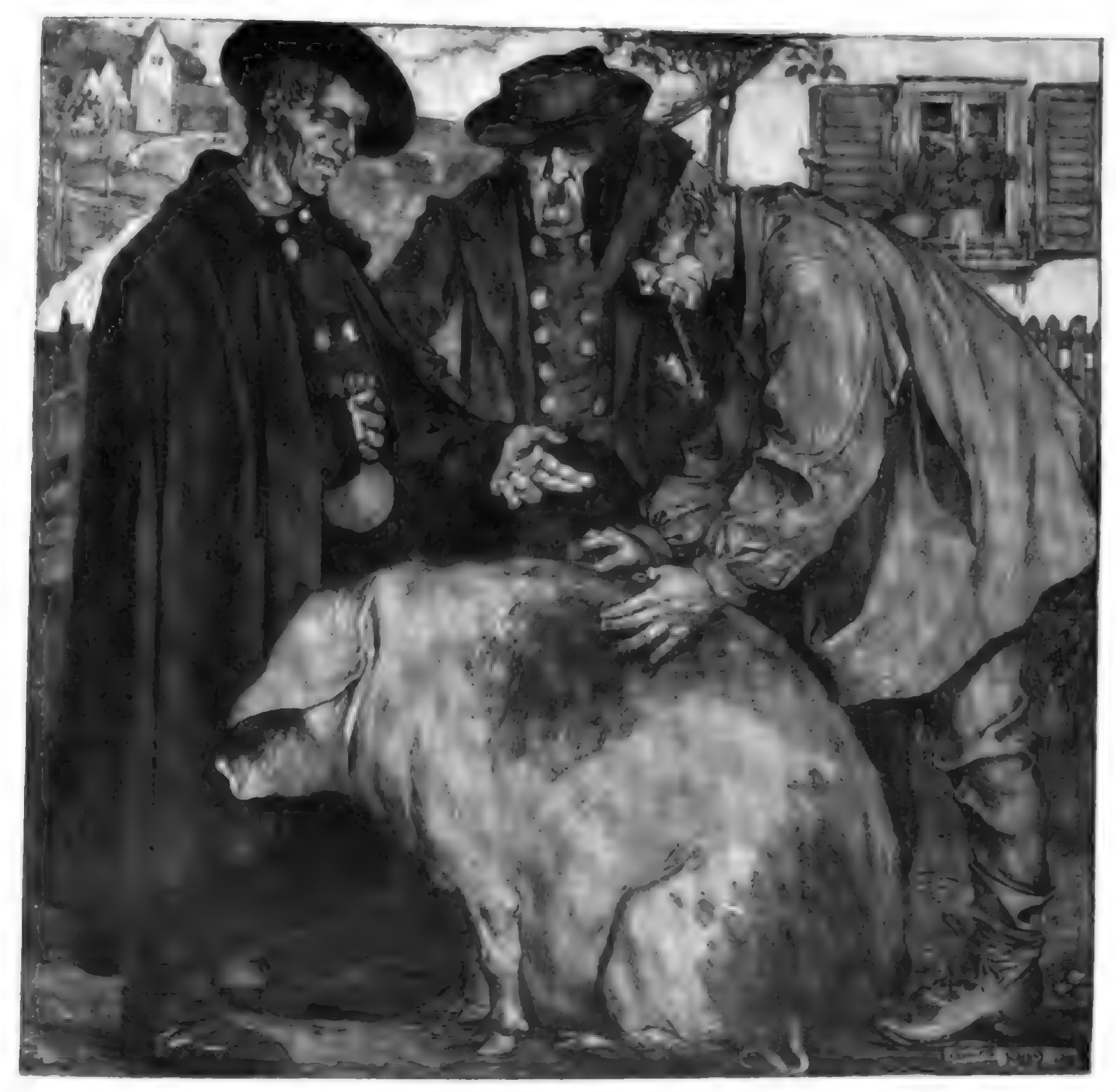
Ein ganz Eigener ist das, RUDOLF SCHIESTL, der dritte im Bunde mit seinen Brüdern. Ihr Name hat guten Klang: MATTHÄUS als Maler, der in letzter Zeit durch seine großen Bilder für die Marienkirche in Kaiserslautern von sich reden machte, dann HEINRICH, Bildhauer in Würzburg, der in dem neuerbauten dortigen Gotteshause die edlen polychromen Kreuzwegtafeln schuf, und endlich der jüngste, RUDOLF, aus dessen Mappe wir hier einige Erzeugnisse des Buchschmuckes, überhaupt der Kleinkunst, vorführen wollen. Seine Arbeiten tragen, wie auch die seines Bruders MATTHÄUS, ein eigenes Gepräge, die dem Beschauer sofort auch den Namen verraten. Hier sind es hauptsächlich graphische Darbietungen, also nicht Gemaltes, aus denen aber immerhin, trotz der Kleinheit, seine Sicherheit im Strich und seine markige Art in der Auffassung genügend hervortreten dürfte. Man gewinnt auf den ersten Blick die Anschauung: der Mann hat zeichnen gelernt und versteht die Regeln über Ausnützung des Raumes zu handhaben. Ein Grundsatz von ihm ist der, an seinen Darstellungen solle nichts gerüttelt werden können, alles müsse sitzen! Die alten Meister, Dürer usw., waren sein Vorbild. Und seine Hand, die zuerst sich im Holzschneiden geübt, hat etwas von dieser harten, derben, aber auch gesunden und ehrlichen Art des Holzschneidens beibehalten. Die wenigen Monate akademischer Fortbildung vermochten sie nur wenig zu beeinflussen. Man muß an den derbfrischen, meist ländlichen, oft mittelalterlichen Figuren und Volkstypen seine helle Freude haben, wenn sie in ihrer ungeschminkten Natürlichkeit und charakteristischen Sonderart uns in seinen Bildern gegenübertreten. Obwohl er Tiroler Blut — sein Vater stammt aus dem Zillertal — in den Adern hat, so läßt er doch vor allem das fränkische Element — sein Geburtsort und seine Jugendheimat war Würzburg — in unverkennbarer Weise hervortreten. Seine Anhänglichkeit namentlich an das Altfränkische äußert sich ebenso in Wort und Gehaben als in der Kunst. Und seine Bauern sind — man darf sagen — einzig. Also „Heimat, dir mein Lied!“ Hier sind die Wurzeln seiner Kraft. Dies Wort gilt in erster Linie von dem bescheidenen, originellen Künstler, der jedem äußeren Scheine abhold ist. Schon als junger, erst in seine eigentliche Laufbahn eintretender Kunstbeflissener wurde ein Bild von ihm mit dem ersten Preise ausgezeichnet. Indessen ist der in fast jeder Technik bewanderte Künstler durch recht bemerkenswerte originale Schöpfungen, namentlich mit Darstellungen aus dem Landleben, auch in weiteren Kreisen bekannt geworden.

Radierungen, prächtige, große Blätter sind entstanden, die das Interesse der Sammler in hohem Grade für ihn wachriefen. Erwähnt sei das in Zieglergraphie ausgeführte, prächtig gelungene Blatt „Sauhandel“ vom Jahre 1902, das nicht umsonst auch von staatlichen Sammlungen erworben wurde. Man darf wohl von ihm auf diesem Gebiete noch hervorragende Kunstwerke erwarten. Von seinen größeren Gemälden (Tempera) befinden sich die meisten in Privatbesitz. — Nicht minder tätig und produktiv war er als Illustrator, hauptsächlich für Verlagswerke des „Kunstwart“. Reizende Vignetten, ein Bauernalphabet in altdeutscher Art usw. — Besondere Beachtung aber verdienen seine Exlibris-Blätter, etwa zehn Stück, ein Stolz für jede Sammlung; aus ihnen kann man unschwer den Fortschritt des fleißigen Künstlers verfolgen. SCHIESTL spielt in seinen Exlibris-Blättern gerne auf den Beruf des betreffenden Besitzers an.

So tanzen auf dem originellen Blatt des

Geburtshe
nackte Kni
Einen mi
dem Hir
Stadt hat
mann KA
Kompositi
voll. Es
fassungsw
SATTLERS
durch de
druck in
das vom K
für GEOR
den Nam
Mäher (s
durch di
schreiten;
ein von
stand. D
bezeichne
Vorliebe





RUDOLF SCHIESTL-MÜNCHEN

DER SAUHANDEL (FARBIGE RADIERUNG)



POSTKARTE



POSTKARTE

lichen Kirchweihgast, mit großem Parapluie unter dem Arme, gefolgt von seinen beiden hoffnungsvollen Sprößlingen, die die roten sogenannten Bschautücheln gar sorgsam nach Hause tragen. Als Krone des Ganzen aber sei noch das große Gedenkblatt, das aus eben diesem Anlasse entstanden ist, erwähnt: eine vergnügte lustige Bauerngesellschaft, die mit ihren „Deandln" vom Tanze heimkehrt. Der trockene Alte, die schnakerlfidelen Jungen mit ihren derben Schuhen und dem echten Drum und Dran: das vermag wohl kein anderer mit solch verblüffender Wahrheit und Echtheit aufs Papier zu bringen als unser SCHIESTL. G. M.



BACKSTEIN ALS BAUMATERIAL

Von Walter Curt Behrendt

Der Backstein ist als Baumaterial durch die neugotische Schule in Deutschland arg diskreditiert worden. Die von Hase mit feinem künstlerischen Verständnis genutzten Vorzüge dieses Baustoffs zu geschlossener, farbig belebter Massenwirkung hätten zwar der Weiterentwicklung erwünschte Anregung geben können, aber das Material verlor in den Händen unselbständiger Schüler alle seine ursprüngliche Schönheit. Man arbeitete nach dem Musterbuch fabrikmäßig hergestellter Formsteine, und so geriet der Ziegelbau in einen trockenen Formalismus, von dem die glattgeleckten („pomadigen" nennt's Gurlitt) Kirchen- und Postbauten des preußischen Staates beredtes Zeugnis ablegen.

Schon Schinkel hatte durch seine Anfang der dreißiger Jahre errichtete Bauakademie angedeutet, daß mehr die norddeutschen Backsteinbauten des reifen gotischen Stils als Vorbilder genutzt werden müßten. Während die Neugotiker der siebziger Jahre sich durch die märkischen Bauwerke vom Anfang des 15. Jahrhunderts (Rathäuser zu Königsberg und Tangermünde, Katharinenkirche zu Brandenburg) anregen ließen, in denen „die Grenzen, die der konstruktive Organismus des Ziegelbaues gestattet, schon fast überschritten sind",*) griff Schinkel auf die Denkmäler zurück, die in ihrem Aufbau durch ein Beispiel charakterisiert werden, wie etwa das Rathaus zu Thorn es bietet. Dieses Haus, in dessen rhythmischer Wandgliederung der moderne Betrachter überraschende Beziehungen zu den Tendenzen neuerer Architekten finden wird, zeigt den Backstein nicht als flächengebendes Material, sondern zur Bildung aufstrebender Pfeiler angewendet, die ästhetisch als konstruktives Gerüst des ganzen Baues wirken, hinter dem die schmalen und hohen Fenster eingespannt sind. Das schattengebende, zur architektonischen Wirkung wesentliche Relief wird der Wand lediglich durch vertikale Gliederung gegeben, ganz entsprechend dem Material, das durch kleines Format gezwungen, auf starke Horizontalausladungen verzichten muß. Der Vergleich mit der Berliner Bauakademie wird ohne Zweifel zu Ungunsten der letzteren ausfallen. Statt, wie beim Thorner Rathaus, durch Pfeiler eine Wand zu bilden, gab Schinkel die glatten Flächen eines Kastens, vor die er allzuflache Pfeiler legte. Sein vom klassischen Ideal hellenischer Baukunst getriebener Schöpfungsdrang verleitete ihn, der Form zuliebe den Geist des Materials zu vernachlässigen: er dekorierte, statt zu konstruieren. Die liebenswürdigen Feinheiten im Ornament, das allzu kleinlich detailliert, können über die Nüchternheit des Ganzen nicht hinweghelfen. Nur die Masse sichert dem Ziegelbau Monumentalität, derart, daß die Vielheit der einzelnen Steine zur Einheit wird, die allein Ruhe und Stil verbürgen kann. Wollte man die mächtige Energie und den packenden Eindruck erzielen, den nach Stiehl*) das Thorner Rathaus ausübt, so durfte die Kraft dieses Beispiels, die ihm durch die schlichte Masse und die großartige Gliederung seiner Wandflächen in ästhetischer Beziehung innewohnt, nicht ungenutzt bleiben.

Einer späteren Zeit, deren ganz aufs Dekorieren gerichteter Sinn noch in aller Erinnerung ist, blieb eine solche Erkenntnis verborgen, oder sie wußte wenigstens nichts damit anzufangen. Reich an Kapital infolge nationalen und damit wirtschaftlichen Aufschwungs, der, plötzlich und unerwartet eintretend, rasch die nächsten Grenzen übersprang, so daß die geistige Entwicklung nicht gleichen Schritt halten konnte, blieb sie arm an selbständiger Erfindung und produktiven Gedanken. Der Reichtum, der sich am sichersten in der Architektur äußert, ließ sie im Backstein ein unechtes, minderwertiges Material sehen; ihre historischen Kenntnisse, mit deren Hilfe sie sich über den Mangel an eigenem Formenwillen durch einen nicht eben wählerischen Eklektizismus hinwegzuhelfen wußte, wies sie mit Nachdruck auf die holländischen Bauten der Renaissancezeit hin, die den Ziegel nur anwendete, um mit ihm die Flächen zwischen den in Haustein ausgebildeten Gliederungen zu füllen. Indem man auch diese bald durch Terrakottastücke ersetzte und schließlich Pfeiler, Gesimse, Kapitelle und ornamentale Füllungen aus Terrakotta herstellte, gab man jede weitere Entwicklung des Ziegelbaues auf. Man hatte das eigentlich Charakteristische des Steines zu nutzen verlernt; statt daraus einen Materialstil abzu-

*) Borrmann, Die Keramik der Baukunst, Stuttgart 1897.

*) O. Stiehl, Das deutsche Rathaus im Mittelalter. Leipzig 1905. S. 111.

leiten, gebrauchte man ihn in gleicher Weise wie den wertvolleren Haustein, dessen Wirkung man nachzuahmen wünschte. Man war froh, den vorwiegend plastischen Charakter der Renaissanceornamentik durch die Terrakotta wiedergeben zu können, ohne auch nur den Versuch zu wagen, die Möglichkeiten zu entwickeln, die gerade dieser Baustoff mit der Technik der farbigen Glasuren bieten konnte. In Berlin geben die durch GROPIUS & SCHMIEDEN in den siebziger Jahren errichteten Gebäude, wie das Kunstgewerbemuseum und die Kunstschule, das von EBE & BENDA erbaute Pringsheimsche Haus in der Wilhelmstraße, wertvolle Beispiele. Auch der in gleicher Zeit nach SCHWECHTENS Entwurf entstandene Anhalter Bahnhof gehört hierher, soweit das die Architektur der Haupteinfahrt und die Seitenfassaden betrifft, aber er leitet bereits zu einer neuen, durchaus modernen Verwendung des Backsteins über, durch die dieser Bauweise befruchtende Ideen zugeführt wurden und sie auf vollständig eigene Bahnen geleitet werden sollte. Das ist die Verbindung mit einem neuen Baustoff, mit dem Eisen.

Die Einführung des Eisenbaues hat einen bestimmenden Einfluß auf die Architektur unserer Tage ausgeübt. Er legte Zeugnis ab „von der Macht der Rechnung über die Bauform, die in Verbindung mit dem neuen Baustoff sehr wohl zu einer objektiv stilbildenden Kraft werden kann“.[1]) Er, der im Sieg über die Materie sein Endziel sieht, ließ das Prinzip von der rationellen Schönheit der Zweckform entstehen, und rückwirkend wies er die Architektur auf die mittelalterliche Kunst hin, die als Vorschule echter Konstruktionsweise wesentliche Dienste leistete. Diese Tendenzen traten in den ersten Schöpfungen moderner Baukunst deutlich hervor und nach BERLAGE[2]) ist die ehrliche Konstruktion in vereinfachter Form das richtige Prinzip, nach dem der Künstler heute arbeiten soll. Die Formengebung der Steinarchitektur konnte von diesen Bestrebungen nicht unberührt bleiben, und die „stilistisch werbende Kraft“ des Eisens machte sich auch auf den Gebieten dekorativen und ornamentalen Schaffens bemerkbar. Indessen da erst, wo es sich mit dem Stein verbindet, wird seine neue Macht wirksam werden, dergestalt, daß auch „der Stein zu einem ähnlichen formalen Verhalten gezwungen wird“. In dem bereits genannten Werk von ALFRED GOTTHOLD MEYER finden sich in einem wertvollen Kapitel über den Bund von „Stein und Eisen“, dem Baustil der Zukunft, besonders lehrreiche Anmerkungen. Der Verfasser verlangt, daß die Steinfront das konstruktive Walten des Eisens andeutet, bei ihrer Gesamtgliederung von der Verteilung seiner Kräfte ausgeht und die Hauptpunkte, wo diese einsetzen, heraushebt. Das künstlerische Wesen der neuen architektonischen Form sei Wahrheit und Größe. „Nicht nur die statische und konstruktive Notwendigkeit weist hier allen lediglich dekorativen Aufputz zurück, sondern auch unser ästhetisches Gefühl“. Gerade diese Bedingungen vermag der Backstein mit seinen technischen Eigenschaften und kraft seiner Fähigkeit, sich anzupassen, vorzüglich zu erfüllen. Dafür erscheint dem Verfasser ein Bau wie SCHWECHTENS Anhalter Bahnhof in Berlin ein mustergiltiges Beispiel. „Was eine große, schön geschwungene Flachkurve als Hauptumriß bedeuten kann, hat so kein Bauwerk je zuvor gezeigt. Es ist eine ganz schlichte, im Umriß der Eisenhalle folgende Backsteinwand mit sehr spärlichem Schmuck; die Hauptflächen in neun Backsteinarkaden aufgelöst, die Hauptmasse nur als umrahmende Wand behandelt, die — bezeichnenderweise — vom Scheitelpunkt nach den Kämpfern in fein bemessener Fläche anwächst. Diese ruhige Sachlichkeit, ohne allen Prunk gegeben, ist von vornehmem Adel, und die Linien haben eine ungewöhnliche Feinheit“.

Mit diesem Bau begann für die Backsteinarchitektur eine neue Entwicklung. Die mit Kraft und Genie geführten Versuche ergaben schließlich ganz neue und eigenartige Resultate, deren Wert durch ein Beispiel belegt werden mag, das die Amsterdamer Güterbörse von BERLAGE bietet.[1]) Hier ist eine durchaus moderne Bauaufgabe, die Raumumschließung einer weitgespannten Hallenanlage, mit den Mitteln der Ziegelbautechnik gelöst. Auf den Raum in architektonischer Beziehung ist konstruktiv sowie dekorativ der Hauptwert gelegt. Die Ueberdeckung bilden bogenförmige, gegliederte Fachwerkträger, deren Eisengerüst beiderseits auf Pfeilern Auflager findet, die nach Art der Gewölbeanfänger ausgekragt sind. Als solche selbst ein Teil des Mauerwerks, gibt dieses mit seiner Gesamtmasse dem eisernen Hallengerüst seine Wände. Eine rhythmische Gliederung wird ihnen nur durch einfache, arkadenartige Oeffnungen zuteil, nach oben schließt sie ein glatter, zinnen-

[1]) A. G. MEYER, Eisenbauten. Esslingen 1907. S. 46.
[2]) BERLAGE, Gedanken über den Stil in der Baukunst. Leipzig 1905. S. 40 ff.

[1]) Vgl. »Dekorative Kunst«, VI. Jahrgang, Heft 11, August 1903, Seite 401—421.



ARCH. EMIL SCHAUDT-WILMERSDORF HAUS GROSZ-BERLIN



ARCH. MAX BISCHOFF UND WILLI WITT-BERLIN HAUS KURFÜRSTENECK, HALENSEE

förmiger Fries ab. Denn „wo der Hauptteil des ganzen Bauwerks jeden Eisenstab und jeden Nietkopf als unentbehrliches und stets kontrollierbares Glied des Gesamtorganismus klar vor Augen stellt, da darf auch der Stein nicht durch leeres Formenspiel die sachlichen Werte verdecken . . . Der Steinkörper soll hier nicht als dekorative Zutat erscheinen, sondern als konstruktiv notwendiges Glied des Ganzen" (MEYER).

Die Fassadenbildung dokumentiert in gleicher Weise die prinzipielle Bedeutung, die dieses Haus für die Gesamtentwicklung der modernen Architektur und neuzeitlicher Bauideen überhaupt hat. Da sie ebenfalls aus Ziegeln hergestellt ist, so sind in diesem Zusammenhang die Sätze von Wichtigkeit, von denen der Architekt beim Entwurf sich leiten ließ und die er selbst formuliert hat:

„Eine Raumumschließung wird hergestellt durch Mauern; daher manifestiert sich der Raum oder verschiedene Räume nach außen als ein mehr oder weniger zusammengestellter Komplex von Mauern.

Auf die Mauer fällt daher in diesem Sinne wieder der gebührende Wert, daß dieselbe ihrer Natur nach flach bleiben soll, denn eine zu sehr gegliederte Wand verliert ihren Charakter als solche.

Die Architektur der Wand bleibe daher Flächendekoration. Die vorspringenden Architekturteile bleiben beschränkt auf diejenigen, die durch die Konstruktion geboten sind, wie Fensterstürze, Wasserspeier, Rinnen, einzelne Gesimse u. s. w.

Die eigentliche Flächendekoration bilden die Fenster, die natürlich nur dort anzubringen sind, wo dieselben nötig, und alsdann in den betreffenden verschiedenen Größen." [1])

Man muß zugeben, daß in der zum Grundsatz erhobenen Betonung des Flächencharakters, dieser „Architektur der Mauer", eine gewisse Einseitigkeit liegt (wie in jedem Prinzip), die in ihrem ausgesprochenen Verzicht auf vertikale Gliederung und in dem Ausschluß jedes reliefierten Schmucks, soweit er nicht Flachornament ist, leicht zur Manier führen kann. Indessen ist die Manier eines Künstlers noch kein Vorwurf; sie wird es erst dann, wenn sie zum Manierismus degradiert. Solange sie vollkommen dem Zwecke dient und den Zusammenklang des Subjektiven und Objektiven, die Grundbedingung jedes Kunstwerks, nicht stört, solange bleibt die Manier Kunstmittel. [2]) Den geborenen Künstler werden seine natürlichen Eigenschaften vor dieser Gefahr bewahren, sie kommt nur für die stets gewissenlosen Nachahmer in Betracht. Was sich mit künstlerischem Gefühl aus solchen Grundsätzen bilden läßt, zeigt der Regierungsbaumeister JESSEN bei der neuen Haushaltungsschule in der Kyffhäuserstraße, einem Erweiterungsbau des Pestalozzi-Fröbelhauses. Die durchaus den Flächencharakter wahrende Fassade erhält ihre Gliederung durch die vorspringenden Erker und durch den Rhythmus der weißen Fugenlinien, die mit dem leuchtenden Rot des Steines und der blauen Farbe der gestrichenen Träger die einzige Dekoration bilden. In diesem einfachen Bau, der bescheiden und ohne Prätension inmitten protzenhafter Nachbarn meist unbeachtet bleibt, steckt etwas Typisches, das für die Entwicklung der modernen Architektur bedeutungsvoll ist. Solche Grundsätze künstlerischen Schaffens würden, auf das Miethaus angewendet, das lebhaft diskutierte Problem seiner endgültigen Lösung um ein beträchtliches Stück näher rücken.

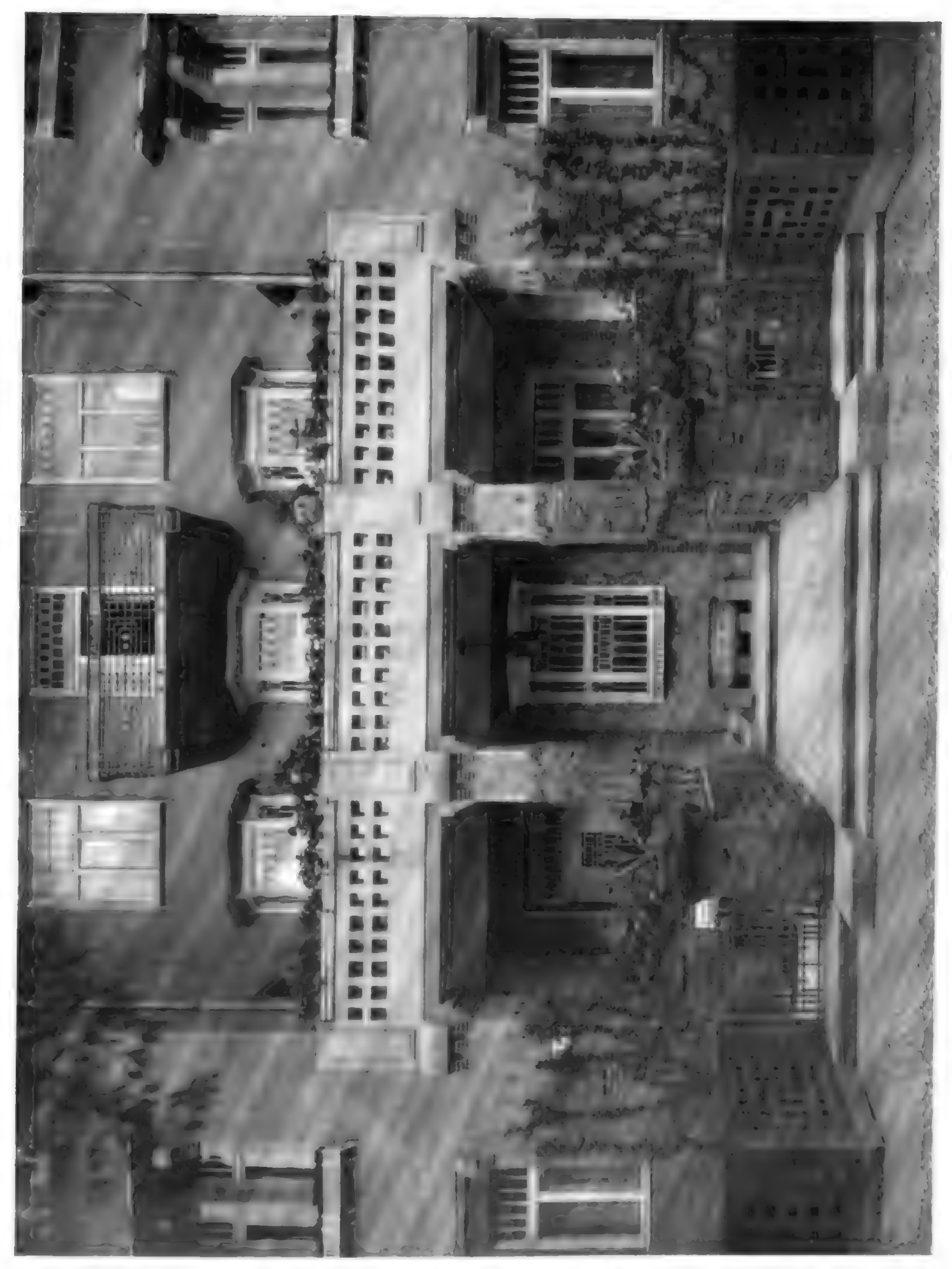
Durch die Verbindung mit dem Eisen fällt dem Backstein als flächenbildendem Element noch in anderer Beziehung eine wesentlich neue Rolle zu: in der Fachwerkwand. Es handelt sich dabei nicht um eine Ersetzung des bisher das Ständerwerk bildenden Holzes durch Eisen. Dieses tritt vielmehr infolge rationellerer Anwendung zurück, nur noch konstruktive Richtungslinien akzentuierend, während der Backstein als Baumaterial entsprechend größeren Anteil für den Gesamteindruck gewinnt. Der Belgier HORTA hat in dieser Hinsicht interessante Versuche gemacht. Es sei hier, um ein allgemein bekanntes Beispiel zu nennen, auf die Maison du Peuple in Brüssel hingewiesen, die indessen auch nur „Versuch" geblieben ist. Dagegen können die von GRENANDER bei den Kassenhäuschen der Berliner Hochbahn erzielten Resultate durchaus befriedigen.

Bisher wurde nur von der Anwendung des Ziegels zusammen mit einem anderen Baustoff gehandelt. Hierher gehören denn auch die Versuche moderner Architekten, die in seiner Verbindung mit dem Haustein neue Lösungen erstrebten. Sie suchten dabei die Farbe als künstlerischen Wert zur Wirkung zu bringen und ersannen besondere Nuancen, die, auf den Oberflächenton des Werksteins abgestimmt, überaus feine Harmonien ergaben. Es genügt, an MESSELS Simon-Haus in der Matthäikirchstraße, an seine vorzügliche Landesversicherungsanstalt am Märkischen Platz

[1]) BERLAGE, a. a. O. S. 52.
[2]) s. MEIER-GRÄFE, COROT und COURBET, Leipzig 1905. S. 69.



ARCH. MAX BISCHOFF UND WILLI WITT-BERLIN HAUS KURFÜRSTENECK, HALENSEE: TEILANSICHT



ARCH. MAX BISCHOFF UND WILLI WITT-BERLIN HAUS KURFÜRSTENECK, HALENSEE: EINGANG



ARCH. H JESSEN-BERLIN ERWEITERUNGSBAU DES PESTALOZZI-FRÖBELHAUSES IN SCHÖNEBERG

und an HOFFMANNS Berliner Gemeindeschulen zu erinnern.

Der reine Ziegelbau blieb in Deutschland auf der Stufe stehen, auf die er durch die neugotische Schule gerückt oder vielmehr heruntergebracht war. Man gab sich keine Mühe, die dankbaren Fähigkeiten, die diesem Material zu eigen sind, weiter zu entwickeln. Es wäre zu wünschen, daß auch in dieser Richtung England dessen werbende Kraft auf kunstgewerblichem Gebiet bei uns nicht ohne Erfolg geblieben ist, durch das Vorbild seiner neuen Ziegelbauweise befruchtend wirken möchte. Die künstlerische Höhe, zu der diese durch die Architekten NORMAN SHAW, PHILIPP WEBB und W. E. NESHFIELD gebracht worden ist, wird jedermann erkennen, der das von MUTHESIUS zusammengestellte Tafelwerk „Die englische Baukunst der Gegenwart" zur Hand nimmt. Auch in England war man durch den Wunsch nach farbigem Ausdruck in der Architektur auf den altheimischen

Backstein als bodenständiges Material zurückgekommen. Dieser mußte in einem Lande, das wie England in seinem Empfinden durchaus gotisch geblieben ist, höchst willkommen sein, da es mit der Einfachheit der Mittel strengste Werklichkeit verbindet.[1]) Was die englische Ziegelbautechnik von der aller andern Länder, namentlich der Deutschlands, unterscheidet, ist gerade die eigenartige Auffassung dieses Materials, das durch verschiedene technische Ausbildung zu einer besonderen Kraft und Natürlichkeit entwickelt wurde. Die in Deutschland fast ausschließlich angewandte Technik der Verblend- und Formsteine ist in England so gut wie unbekannt. Man formt nicht wie bei uns den ungebrannten, sondern den gebrannten Thon; man bearbeitet den gebrannten Ziegel mit Werkzeugen ähnlich wie den Haustein, derart, daß man alle vorspringenden Teile, Profile und Gesimse, unmittelbar am Bau selbst herstellt.[2]) Die Vorteile sind einleuchtend: vor allem wird das Ursprüngliche, Handwerkliche gewahrt, das dem fertigen Bau eine gewisse Frische sichert. Die langweilige Oberflächenglätte des Verblendsteines wird ersetzt durch eine körnige, werkmäßige, durchaus natürlich wirkende Haut, die den Bau von vornherein als etwas Gewordenes erscheinen läßt. Bei Anwendung dieser Technik erhält die Backsteinarchitektur einen monumentalen Charakter, der ihr sonst in dem Maße nicht aneignet. Sie gewinnt an künstlerischer Ausdrucksfähigkeit, wenn der Bildhauer persönlich dem aus der Mauerfläche um ein genügendes Stück vortretenden Ziegel plastischen Dekor aufmeißelt. Je nachdem man dabei die Schnittsteine mit oder ohne Fugen versetzt, hat man es in der Hand, durch den Rhythmus ihrer Linien dekorative Wirkungen zu erzielen.

Steht dergestalt der moderne Ziegelbau Englands in hoher künstlerischer Blüte, so sind seine Anregungen merkwürdigerweise in Deutschland wenig genutzt worden. In Berlin steht auf dem Kurfürstendamm nahe dem Bahnhof Halensee ein Haus, dessen Backsteinunterbau in der erwähnten Schnittsteintechnik ausgeführt ist. Die Widderköpfe der Pfeiler, die ornamentalen Glieder und der figürliche Schmuck der Tierreliefs sind an Ort und Stelle aus dem Stein gehauen. Dieser erste in kleinem Maßstab gehaltene Versuch, dessen künstlerische Wirkung außer Frage steht, ist bisher ganz vereinzelt geblieben. (Abb. S. 408 bis 411).

[1]) s. MUTHESIUS a. a. O.

[2]) Darüber hat MUTHESIUS in einem Aufsatz des „Centralblattes der Bauverwaltung", Jahrgang 1898, S. 581 ff. ausführliche Angaben gemacht.

Es scheint indessen, als beginne auch bei uns die Backsteinbaukunst sich aufs neue zu regen. Die Beispiele dafür mehren sich; aber sie wird — und das kann nur ein Verdienst sein — selbständig ihren eigenen Weg gehen, der sie mählig erst zu neuen Lösungen führt. Darauf weist ein Bauwerk hin, das in diesen Tagen der Berliner Architekt EMIL SCHAUDT in der Jägerstraße errichtet hat: das Haus „Groß-Berlin". Ueber drei Achsen entwickelt sich eine Fassade, deren Mittelteil durch einen auskragenden Erker hervorgehoben wird. In der Farbe des Steines um eine feine Nuance dunkler als der Ton der rückliegenden Mauer, kontrastiert er mit seiner glatten warmen Oberfläche wirkungsvoll gegen die rauhe Hauptwand. Diese ist nach oben hin in einen Giebel von feinster Umrißlinie aufgelöst, dessen mattrote Farbe mit dem hellen Ton des eingelassenen Kalksteinreliefs von WRBA einen harmonischen Akkord bildet. Der vornehme Gesamteindruck, den der Bau durch die wohlabgewogenen Verhältnisse seiner Einzelglieder ausübt, läßt in ihm eine der ersten wahrhaft künstlerischen Leistungen moderner Backsteinarchitektur erkennen (vgl. Abbildung S. 407).

NEUE BUCHEINBÄNDE VON PAUL KERSTEN

Der Buchbindereinband ist eine Einzelschöpfung. Der Verlegereinband ist eine Fabrikarbeit. Auf beiden Gebieten ist die Entwicklung für sich vorgeschritten. Von England her kamen die neuen Versuche. Mit MORRIS beginnt eine neue Kultur des Buches, und der Name COBDEN-SANDERSON genügt, um hier die Vorstellung eines ganz neuen, blühenden Reichtums zu erwecken.

In Deutschland dauerte es sehr lange, bis die Erneuerung kam. Doch mußte der Anschluß erfolgen, nachdem einmal der Mangel an Selbständigkeit, der zum Kopieren des Alten führte, erkannt war, wozu Ausstellungen Gelegenheit gaben.

Auf den Luxuseinband verwendet PAUL KERSTEN seine ganze Mühe und Sorgfalt. Und jeder Band ist eine Schöpfung für sich, die von dem Können und dem Geschmack des Verfertigers Zeugnis ablegt. Das Solide, Handwerkliche ist hier eine erfreuliche Verbindung mit dem Sinn für die künstlerische Wirkung eingegangen. Der Handwerker dringt auf vorzügliches Material, einwandfreie Technik; das künstlerische Gefühl leitet zum Geschmackvollen hin. Wie wundervoll stehen solche Flächen dunkelvioletten, tiefgrünen, schwarzen, hellbraunen Leders in den herrlichen, in das Material eingegangenen Farben vor dem Auge! Am besten wirken die Einbände, bei denen diese Fläche zur Geltung kommt und gerade durch den sparsamen Schmuck der Handvergoldung in schön verteilten Ornamenten und Linien eine fast architektonisch sichere Gliederung erfährt; wo die feinen Goldlinien sich weich einsenken in die Schönheit des Materials. Es ist ein Genuß, solche Bände zur Hand zu nehmen und das Materialhafte der Schönheit mit jenem eigenen Gefühl zu spüren, das das Entzücken des Liebhabers ist (vgl. die Abbildungen S. 416). ERNST SCHUR



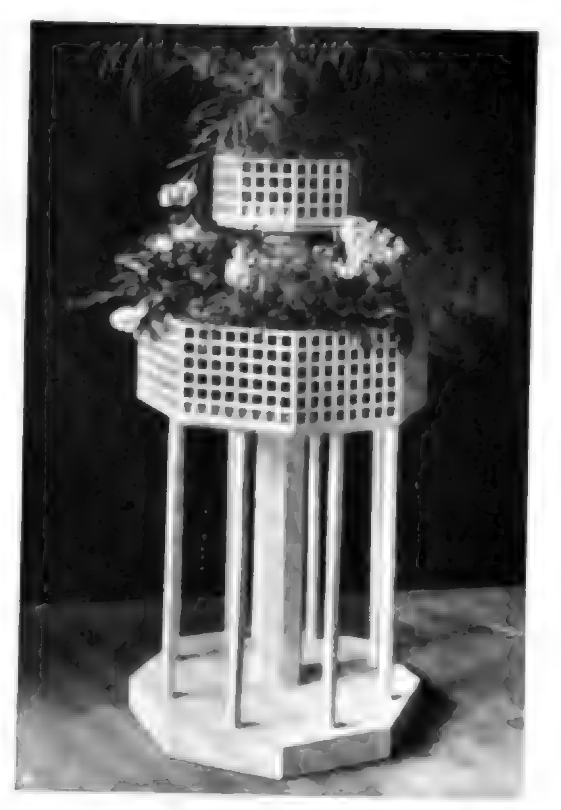




WEISZLACKIERTE BLUMENSTÄNDER, AUSGEFÜHRT VON BEISZBARTH & HOFFMANN A.-G., KUNSTGEWERBLICHE WERKSTÄTTEN, MANNHEIM-RHEINAU (MUSTER GESETZLICH GESCHÜTZT)



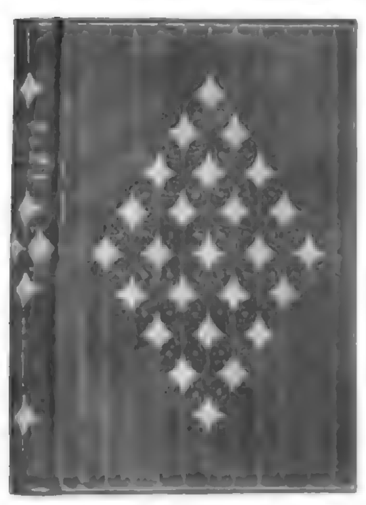
ENTWURF: A. LEBACH-DARMSTADT



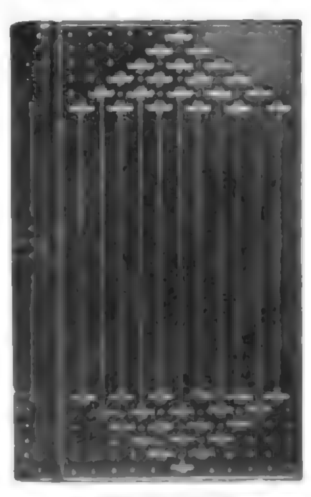
ENTWURF: OTTO PRUTSCHER-WIEN



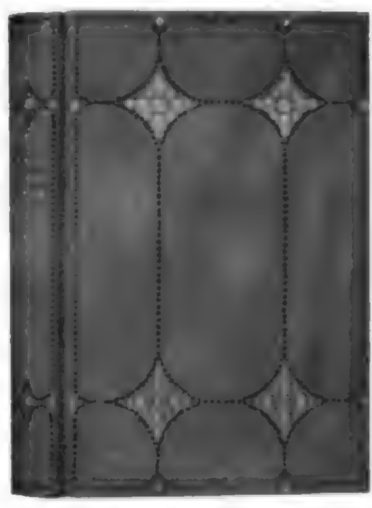
BLUMENSTÄNDER, AUSGEFÜHRT VON BEISZBARTH & HOFFMANN A.-G., KUNSTGEWERBLICHE WERKSTÄTTEN MANNHEIM-RHEINAU (MUSTER GESETZLICH GESCHÜTZT)



HELLGRÜNES MAROQUIN MIT HELLBLAUER LEDERAUFLAGE



ROTES ECRASÉ



TABAKFARBIGES MAROQUIN MIT HELLBLAUER LEDERAUFLAGE



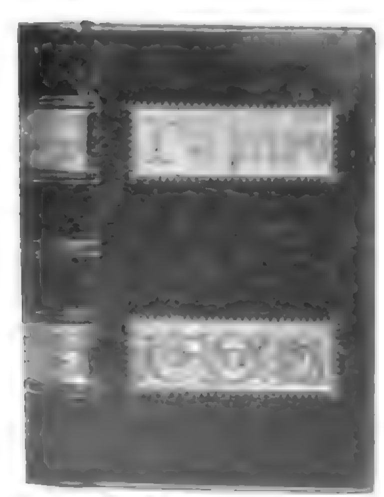
HELLGRÜNES MAROQUIN MIT GOLD- UND BLINDDRUCK



HELLGRÜNES MAROQUIN MIT WEISZER UND HELLBLAUER LEDERAUFLAGE



VIOLETT ECRASÉ MIT GOLDDRUCK



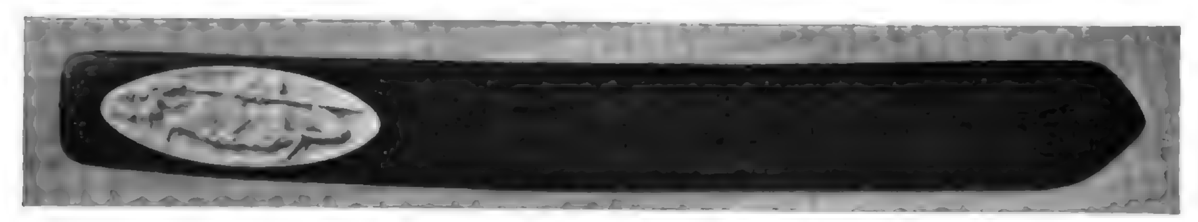
ROTES MAROQUIN, SCHRIFT- UND ORNAMENTFELD HELLBLAU



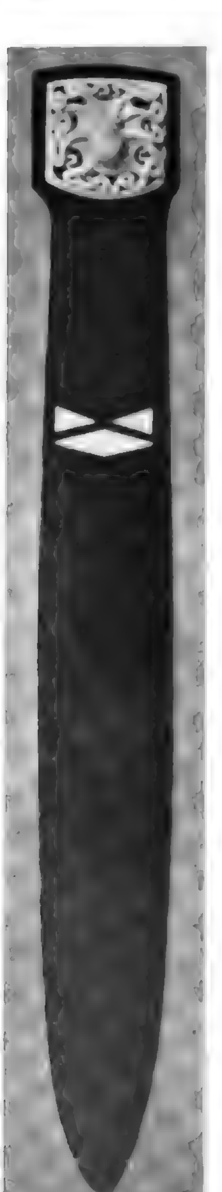
ORANGEFARBIGES ECRASÉ MIT HELLBLAUER LEDERAUFLAGE



DUNKELGRÜNES ECRASÉ, BRAUNE UND KIRSCHROTE LEDERAUFLAGE



ALBERT REIMANN-BERLIN • • EBENHOLZ-FALZMESSER MIT GESCHNITZTEN ELFENBEIN-RELIEFS UND PERLMUTTER-EINLAGEN



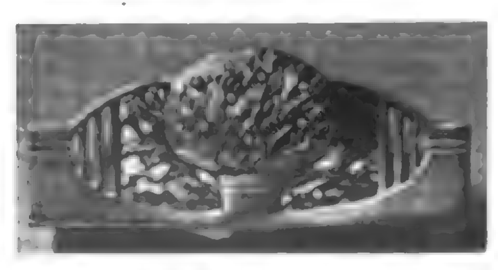


Als die Reimannschen Schülerwerkstätten für Kleinplastik vor zehn Jahren gegründet wurden, war vieles von den Bestrebungen, die jetzt sich durchgerungen haben, noch im unklaren. Es wurde hier die Verbindung mit den Dingen des täglichen Lebens angestrebt. Und es ist wichtig, daß der Weg sofort richtig erkannt wurde. Es kommt nicht nur auf die neue Form an, sondern ebensosehr auf die Ausführung. Das Denken im Material wurde dadurch anerzogen und zugleich so die sinnvolle Prägung des Zweckes im Material angebahnt, die rückläufig die Form beeinflußt. Um diesen Lehrgang konsequent durchführen zu können, dem Handwerklichen wieder einen Boden zu bereiten, gründete der Leiter, ALBERT REIMANN, im Anschluß an seine Schule praktische Lehr- und Versuchswerkstätten. So wurde es möglich, daß der Entwerfende sein Werk selbst formt oder zum wenigsten bei der Ausführung mittätig ist und den Wandlungsprozeß vom Rohmaterial zur Kunst- und Gebrauchsform in allen Stadien mit durchmacht. Er verfolgt, wie seine Werkform einzieht in das Material, es umbildet und prägt, und er kann von dieser Art der Begegnung, dem Sich-Einschmiegenden, das anzeigt, daß das Material der Form gemäß geprägt wurde, und dem Spröden, Sich-Sträubenden, manche Lehre entnehmen.

Die Prinzipien, nach denen der Leiter seinen Unterricht gestaltet, sind etwa folgende:

Er lehrt die Schüler und Schülerinnen zuerst vor allen Dingen sehen, das heißt, in einem Tier, in einer Pflanze das entdecken, was man etwa Zieltrieb nennen könnte, die organische Bewegung. Dadurch wird die Phantasie der Natur nahegeführt und lernt in richtiger Weise aus ihrem unermeßlichen Vorrat zu schöpfen. Indem sie sich daran gewöhnt, direkt mit der Natur und ihren ebenso geheimnisvollen wie ruhig-selbstverständlichen Offenbarungen zu verkehren, wird die Sucht, nachzuahmen, fremde, vielleicht anerkannte Vorbilder zu kopieren (wozu der Anfänger immer leicht neigt), soweit das möglich ist, entfernt und ihm der richtige Weg des Lernens gezeigt. Es wird ihm, ohne viel Worte, sondern mit der Tat, gezeigt, daß es nicht gilt, auf Krücken zu gehen, sondern auf eigenen Füßen gesund und kräftig zu stehen. Nicht jeder kann ein Genie oder ein überragendes Talent sein. Jeder kann aber die Aufgabe, die er sich selbst wählte, redlich und ehrlich zu Ende führen.

Danach lernen die Schüler, diese erkannte, organische Bewegung eines Dinges als Grundlage zu einer vernünftigen, künstlerischen Gestaltung zu benützen. Sie entdecken die Formlinie darin und machen sie zum Ausgangspunkt des Arbeitens, in deren weiterem Verfolg sie dann dahin kommen, die so gewonnenen Motive einer Komposition sinngemäß einzugliedern.



LINKS: GETRIEBENE GOLDENE BROSCHE MIT IRIS-MUSCHEL-EINLAGE UND PERLEN
RECHTS: GOLDENE BROSCHE MIT MALACHIT. AUSFÜHRUNG: REIMANNSCHE WERKSTÄTTEN





ALBERT REIMANN-BERLIN SILBERNER TAFELAUFSATZ MIT GESCHNITZTEN ELFENBEIN-EINLAGEN

Hier schließt sich dann drittens der weitere Ausbildungsgang an, der das Wichtigste darstellt: die Arbeit im Material. Hier empfängt der Schüler die nachhaltigen Lehren, die er um so weniger vergißt, als er sie sich gewissermaßen selbst erobert. Gegenstand, Zweck, Material lernt er bedenken und erwägt auch im Hinblick darauf den etwa in Aussicht genommenen Schmuck.

Gerade solche Kräfte, die die Hauptaufgabe einer künstlerischen Pädagogik nicht im Predigen nachzuahmender Vorbilder, sondern in dem Ziel sehen, die Phantasie des einzelnen lebendig zu machen, daß sie im Material denke, in ihm schöpferisch umbildend tätig werde, tun uns not. Erziehung ist nicht mehr Zwang, sondern ein Wecken von etwas, das im Grunde eines jeden als eines fühlenden, wollenden Zentrums von Empfindungen schlummert.

In diesem Sinne zieht ALBERT REIMANN, dessen eigene Begabung im wesentlichen auf dem Gebiet der Kleinplastik liegt, alle Techniken, die für das Kunstgewerbe in Betracht kommen, in den Bereich des Unterrichts. Holz, Metall, Elfenbein, Stein, Ton und Glas werden bearbeitet. Buchschmuck, Stickerei, Malerei werden gepflegt. Atelier-Unterricht und Werkstatt-Unterricht wechseln ab. Als Abschluß ist das Meister-Atelier gedacht, in das die Schüler und Schülerinnen nach dreijähriger Ausbildungszeit aufgenommen werden können, um hier selbständig eigene Arbeiten und Aufträge auszuführen.

Ein weiteres Moment kommt hier in Betracht. Der Dilettantismus wird in nützliche Bahnen gelenkt, wo er kulturfördernd wirken kann. Es schadet



ALBERT REIMANN-BERLIN DRECHSLER-ARBEITEN



MAX BENIRSCHKE-DÜSSELDORF KAMINUHR



TEEKANNE MIT STÄNDER (OXIDIERTES MESSING) • ENTW. UND AUSF.: E. EHRENBÖCK & L. VIERTHALER, MÜNCHEN

nicht, wenn Dilettantenkreise herangezogen werden. Was LICHTWARK z. B. mit Dilettanten leistete, ist erstaunlich genug. Und wenn damit weiter nichts erreicht wird, als daß dem Publikum auf diese Weise die Augen für organische, zweckmäßige Schönheit geöffnet werden, so ist das schon ein Fortschritt. Es wird lernen Qualitätsansprüche zu stellen, und vielleicht verschwinden dann die geschmacklose Bazarware, die schlimmen Luxusgegenstände aus den Schaufenstern der Geschäfte. Es wird durch diese Erziehung die Möglichkeit einer Auswahl in den Dingen angebahnt, die allmählich stilbildend wirken kann und die jedenfalls der ehrlichen Arbeit des Künstlers entgegenkommt. Und wenn es möglich erscheint, daß der Dilettant der Zukunft lernt, einen Gebrauchsgegenstand, sei er noch so einfach, zweckmäßig und sachlich anzufertigen, so scheint damit für die Verbreitung des Verständnisses der modernen Ideen im Kunstgewerbe ein wichtiger Dienst geleistet zu sein. In dieser Tatsache spräche sich dann ein Wandel des Geschmacks aus, der ein Fortschreiten zu gesunder Kultur gewährleistet.

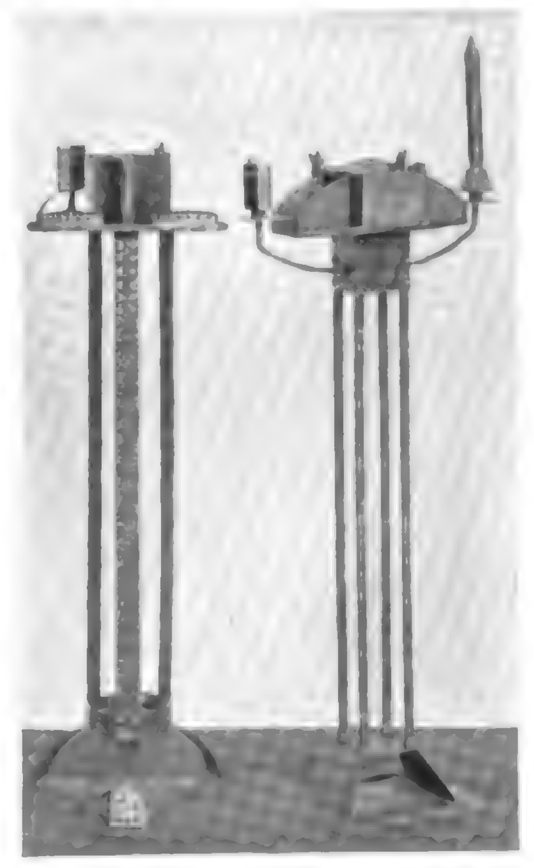
Gewissermaßen als Erweiterung und als Beleg hat der Leiter auch einer anderen Idee zur Verwirklichung geholfen. Er hat Kinderkurse ins Leben gerufen. Es soll damit nicht einer Modetorheit Vorschub geleistet werden. Aber es ist interessant, wie diese unverbildeten Kräfte arbeiten. Es wird ihnen Freiheit gelassen. Es wird ihnen Plastilina in die Hand gegeben, und dann legen sie los. Der eine macht nur Tiere, der andere betätigt sich architektonisch, baut Häuser und Villen, wieder andere kneten Akte; alles ohne Zwang, ohne direkte Anleitung, nur als Aeußerung des Spieltriebs, der ursprünglich formenden Phantasie, in jenem neuen Sinne, in dem der moderne Zeichenunterricht reformiert wurde. Es wird nicht kopiert, sondern frei geschaffen. Und die Proben, die hier vorliegen, geben interessante Belege zu der Ursprünglichkeit der künstlerischen Tendenzen im Kinde, die späterhin durch die Erziehung verbildet, erstickt werden.

Auch hierin liegt ein wichtiger Beitrag zur Begründung einer neuen künstlerischen Kultur, die ebensosehr auf die Schaffenskraft tüchtiger Künstler, wie auf die rechte Aufnahmefähigkeit und Freudigkeit eines in künstlerischen Geschmacksdingen reifen Publikums angewiesen ist. ERNST SCHUR

NEUE BÜCHER

›Altbergische Häuser in Bild und Wort‹ mit 20 Lichtdrucktafeln und 90 Textabbildungen nach Originalaufnahmen von WILHELM FÜLLE und einem Originalholzschnitt von MEINHARD JACOBY. Text von OTTO SCHELL. Einleitung von HEINRICH WIEYNK. 1907. Herausgegeben und verlegt von WILHELM FÜLLE, Barmen. Preis 20 M.

Unter den neuzeitlichen, der Kunst zugewandten Bestrebungen haben die Reformen, die dem Wohnhausbau und der Wohnungskultur gelten, durch die Wandlungen und Gesinnungsänderungen, die sie mit sich brachten, eine in ihren Folgen wichtige Bedeutung gehabt. Das mählich erstarkende Bewußtsein, daß das Heim als vornehmster Ausdruck der Persönlichkeit zu gelten habe, und die Neugestaltung des Eigenhauses erweckte das Interesse für die Arbeiten der Vorfahren, soweit sie ähnliche Ziele verfolgten und gleichen Absichten dienten. Es erschienen zahlreiche Publikationen, die sich mit Gestalt und Geschichte des bürgerlichen Wohnhauses beschäftigten. Indessen im wesentlichen Gegensatz zu den bisher üblichen Stilprachtwerken wurde hier weniger der stilistischen Einzelform nachgespürt als vielmehr das Haus in seiner Gesamtheit dargestellt als logische Folge der Grundrißanordnung; der Stellung im Straßenbild, dem Verhältnis zur Umgebung wurde besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Eine mustergültige Publikation dieser Art ist das vorliegende Werk über das altbergische Haus, von SCHELL, WIEYNK und FÜLLE bearbeitet und herausgegeben. Hier wird ein



ALB. REIMANN • SCHMIEDEEISERNE RAUCHTISCHE



FASSADENBRÜSTUNG FÜR DEN NEUBAU DER DEUTSCHEN NATIONALBANK IN BREMERHAVEN • NACH DEM ENTWURF VON J. ALLERS IN KUPFER GETRIEBEN VON HASIS & HAHN, STUTTGART

seiner Bedeutung nach nicht genügend bekanntes und beachtetes Kunstgebiet einem weiteren Kreise in durchaus vorbildlicher Form zugänglich gemacht. Eine kurze historische Einleitung und der die Abbildungen begleitende Text von Otto Schell geben in knappen Sätzen und frei von philologischen Hypothesen ein klares Bild von der Entwicklung des bergischen Hauses, das in seiner Gesamtheit als charaktervolle Schöpfung einer Generation erkannt wird, »die aus eigener Kraft zu einem beträchtlichen Wohlstand gelangte, der mit sicherem Geschmack das Haus zum Mittelpunkt seiner vornehmsten Lebensäußerungen machte«. Einige Beispiele typischer Grundrisse erläutern die Lage der Räume zueinander, und die ausgezeichneten Abbildungen veranschaulichen den Reichtum der Motive und die Verschiedenheit der Lösungen, die die Grundrißanordnung nach außen hin konsequent zum Ausdruck bringen. Man sieht, wie die künstlerich schaffende Phantasie eine durch die klimatischen Verhältnisse und die natürliche Lage bedingte Konstruktion, die Beschieferung der Fassade zum Schutz gegen die zahlreichen Niederschläge des Berglandes, zum ästhetisch wirksamen Motiv gebildet und so aus der Not eine Tugend gemacht hat. Das in großen charakteristischen Formen gehaltene Dach zeigt bald glatte, bald gebogene Flächen, die den Häusern jener Gegend einen starken malerischen Reiz verleihen. Durch die gleichmäßige Bekleidung der Wandflächen mit Schiefer konnten Schmuckformen nur sparsam verwendet werden; sie wurden auf einzelne hervorragende Punkte konzentriert. Die Abbildungen geben Details von Portalen, Haustüren, Aufgängen und Treppengeländern, die, mit reicher Holzschnitzerei geziert, besonders reizvoll von der Barock- und Rokokozeit gebildet wurden. Zu den zierlichsten und interessantesten Schöpfungen dieses an Schätzen reichen Kunstgebietes gehören die Gartenhäuser, die in den mannigfachsten Formen bald als größeres Haus, bald als graziöser Pavillon in den vorstädtischen Gärten der Bürger zum Schutz gegen die Unbill der Witterung errichtet wurden. Diesem Typus von Baudenkmälern ist ihrer künstlerischen Bedeutung entsprechend vom Verfasser besondere Aufmerksamkeit zugewendet worden. W. C. B.

PAUL MEBES, Regierungsbaumeister a. D. Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung. 2 Bände mit etwa 800 Abbildungen. München 1908. F. Bruckmann A.-G. Preis jedes Bandes in Leinen gebunden 20 Mark.

Die Entwicklung der wirtschaftlichen Verhältnisse im 19. Jahrhundert hat auf allen Gebieten des Lebens eine vollkommene Umwälzung herbeigeführt, von der auch die Kunst nicht unberührt bleiben konnte. Die Kunst, im 17. und namentlich im 18. Jahrhundert das verhätschelte Pflegekind der Kirche und der königlichen und fürstlichen Höfe, deren Ansehen und Glanz sie eine repräsentative Folie verlieh, glitt aus ihrer exklusiven Stellung herab und wurde bürgerlich. Der Bürger wurde der Träger der Kunst. Die Zeit um 1800, wo die Gedanken der Revolution Früchte trugen und reaktionäre Empfindungen gegen das Fürstentum besonders stark und lebendig waren, zog zuerst für die Architektur und das Kunsthandwerk die erforderlichen Konsequenzen und schuf



FASSADENBRÜSTUNG FÜR DEN NEUBAU DER DEUTSCHEN NATIONALBANK IN BREMERHAVEN • NACH DEM ENTWURF VON J. ALLERS IN KUPFER GETRIEBEN VON HASIS & HAHN, STUTTGART

eine bürgerliche Baukunst von ausgesucht feinem Geschmack, deren Werke gerade heute unsere höchste Bewunderung erregen, da wir ähnlichen Zielen zustreben. Der Verfasser des vorliegenden Werkes, Regierungsbaumeister PAUL MEBES, hat nun aus den zahlreich an allen Orten des Heimatlandes zerstreuten Kunstschätzen aus dieser Zeit eine Auswahl getroffen und eine Sammlung von Abbildungen nach Kirchen, Denkmälern, Wohnhäusern und deren Einzelheiten zu einem stattlichen Bande vereinigt, dem in allernächster Zeit ein zweiter folgen soll, enthaltend Palais, Land- und Herrenhäuser, Gartenhäuser, Wohnräume, Einzelmöbel, Oefen etc. Durch die Erschließung dieser Kunstschätze und die Herausgabe der Abbildungssammlung wünscht der Verfasser, der von der gleichen Ueberzeugung wie SCHULTZE-NAUMBURG getragen ist, »vor allem ein grundlegendes Studienmaterial zu schaffen für das in der Ausbildung stehende junge Geschlecht«. Er hofft damit den Sinn und das Verständnis für den Wert und die Bedeutung der Tradition zu wecken. Die Absicht des Verfassers könnte nicht ärger mißverstanden werden, als wenn man glauben würde, hier ein Vorlagenwerk zu finden. Nichts wäre reaktionärer als die Rückkehr und Nachahmung des alten als das allein selig Machende empfehlen zu wollen. Vor solchem Mißbrauch möchte man das Buch gerne bewahren, das, richtig genutzt, wertvolle Früchte zu tragen wohl geeignet erscheint. Seine Abbildungen sollen lehren, das Prinzipielle zu erkennen und das Einfach-Schöne zu schätzen, was wir, nach den architektonischen Produktionen der letzten Jahrzehnte zu urteilen, verlernt haben.

Die Ausstattung des Werkes ist dem Ruf der Verlagsanstalt durchaus würdig. Den Titel für den Einband zeichnete Bruno Paul, der Druck der Abbildungen ist vortrefflich, so daß man dem Erscheinen des Schlußbandes mit lebhaftem Interesse entgegensieht. B.

»Wohnung und Hausrat.« Beispiele neuzeitlicher Wohnräume und ihrer Ausstattung. Mit einleitendem Text von HERMANN WARLICH. 650 Abbildungen. In Leinen gebunden M. 10.—. München 1908, F. Bruckmann A.-G.

Recht als ein Ostergeschenk ist uns ein neues Werk auf dem Gebiete der Hauskultur beschert worden. Mit feinem Gefühl ist meines Erachtens gerade Ostern gewählt, um ein Buch erscheinen zu lassen, das gleich dem Frühling in der Natur, der nach langem Winter neues, frisch sich regendes und keimendes Leben bringt, uns neue Ausblicke eröffnet auf ein Gebiet, das für den Menschen mit das wichtigste ist: der Kreis des ihn täglich Umgebenden, die Stätte, wo sich im Wechsel von Tag und Nacht sein Dasein abrollt, wo es beginnt und wo es sich vollendet. Diese Stätte, die Wohnung und ihre geschmackvolle äußere und innere Ausgestaltung ist es, mit der sich der fein empfindende Mensch der Gegenwart wieder gern beschäftigt. Sein Ziel ist — gleich einer Zeit, die uns so fern liegt — in solchen Häusern zu wohnen, sich mit solchem Hausrat zu umgeben, die beide schön, zweckentsprechend, gediegen und materialecht sind.

Zu solch erstrebenswertem Ziel die Wege zu weisen, Sinn und Geschmack zu wecken und zu vertiefen für eine wirklich ästhetische Kultur auf allen Gebieten des Wohnens, ist die Aufgabe dieses neuen



FASSADENBRÜSTUNG FÜR DEN NEUBAU DER DEUTSCHEN NATIONALBANK IN BREMERHAVEN • NACH DEM ENTWURF VON J. ALLERS IN KUPFER GETRIEBEN VON HASIS & HAHN, STUTTGART

Buches: »Wohnung und Hausrat, Beispiele neuzeitlicher Wohnräume und ihrer Ausstattung.« Mit der Abfassung des Textes zu dem Werk, das in Ausstattung und Format der früheren Veröffentlichung des Verlags »Landhaus und Garten« gleicht, wurde Dr. Hermann Warlich betraut, der neben vielseitigen Kenntnissen auf dem Gebiet der angewandten Kunst, besonders einer der wichtigsten Fragen der Neuzeit, der Frage, wie und wo soll der moderne Mensch wohnen, sein lebhaftes Interesse zuwendet, und der in ebenso feinsinniger, wie klarer und allgemein verständlicher Form den umfangreichen Stoff behandelt.

Man muß selbst ein gut Teil Lebenskünstler sein, um in solch verständnisvoller und anregender Art weitgehende Hinweise geben zu können zum selbständigen ferneren Ausbau der Häuslichkeit als einer geschlossenen Einheit, als eines Organismus, der unserem persönlichsten Wesen entspricht. Die Forderung des »Rhythmus des Raumes«, des Durchdringens eines Wohnraumes mit unserer Persönlichkeit und der dadurch möglichen Belebung des eigentlich leblosen Gerätes, die Forderung, daß sich Charakter und Wesen der Bewohner in den Räumen des Hauses widerspiegeln solle, hat der Verfasser mit richtigem Gefühl hervorgehoben. Mit Recht betont er auch nachdrücklichst neben dem künstlerisch schönen Moment, das ein Raum besitzen müsse, als gleichwertig das hygienische Moment, »da gesteigerte Hygiene hier zugleich erhöhte Kultur bedeutet«, Forderungen, die leider bei der Mehrzahl unserer Mietwohnungen in der betrübendsten Weise vernachlässigt werden. Der Verfasser bespricht nacheinander die sämtlichen Wohn- und Wirtschaftsräume des Hauses und gibt kurze, aber erschöpfende und klare Hinweise für ihre geschmackvolle Gestaltung als künstlerische Einheiten in Bezug auf Form und Farbe.

Mit 650 Abbildungen hat der Verlag das Werk ausgestattet. Und wenn man diese reiche Bilderfolge durcharbeitet, so stellt sich dem Beschauer eine sorgfältig getroffene Auswahl alles dessen dar, was in den letzten Jahren auf dem Gebiete der Wohnungskunst von den besten Künstlern Deutschlands und zum Teil des Auslandes geschaffen und in den führenden Werkstätten für angewande Kunst oder von tüchtigen Handwerkern gestaltet wurde. Grundsatz und Vorbedingung bei der Zusammenstellung des Bildermaterials scheint mir, kurz angedrückt: einer möglichst großen Gruppe von Käufern eine Auswahl von künstlerisch wertvollem, materialechtem, zweckentsprechendem und solid gearbeitetem Hausrat jeder Art zu verschiedenen Preisen vorzuführen. Wenn die Auswahl sich möglichst nur auf das Beste erstreckte, was in letzter Zeit entstand, so ist infolgedessen auch alles zu Bizarre und Extreme ausgeschlossen und jedes Alltägliche oder in ausgefahrenen Bahnen Laufende vermieden.

Mit vollem Recht sind einige der ebenso feinsinnigen wie geschmackvoll behaglichen Wohnräume Paul Schultze-Naumburgs vertreten, der in bewußter und berechtigter Weise da anknüpft, wo nach dem ersten Drittel des vergangenen Jahrhunderts der Faden abriß.

So bilden sich beim Anschauen der Bilder zahlreiche, organisch vermittelnde Übergänge vom Alten zum Neuen, bis zu Formen, wie sie starkfühlende Künstler, wie Richard Riemerschmid, Bruno Paul, Peter Behrens, Adalbert Niemeyer und viele Andere



FASSADENBRÜSTUNG FÜR DEN NEUBAU DER DEUTSCHEN NATIONALBANK IN BREMERHAVEN • NACH DEM ENTWURF VON J. ALLERS IN KUPFER GETRIEBEN VON HASIS & HAHN, STUTTGART

auf allen Gebieten der Hauskunst und für jeglichen Zweck schaffen. Hier finden wir die ganze Fülle von Schönem und Zweckdienlichem, die in den Herzen jener Künstler entsprang, nicht nur Möbel jeder Art für unsere Häuser, sondern auch künstlerisch schöne Beleuchtungskörper, Tapeten, Teppiche, Linoleum, Oefen, Kamine, Wandbekleidungen, Speisegerät jeder Art und verschiedenen Materials, Uhren, Webereien, Stickereien, Korbwaren und vieles andere, kurz alles, was an nützlichen, notwendigen und schmückenden Gegenständen bis zum kleinsten Gerät für die Wohnung eines feinfühlenden Menschen der Jetztzeit nötig und erwünscht ist.

Vielleicht hat das Buch weniger die Tendenz, zu jenen sprechen zu wollen, die infolge eines natürlichen Beharrungsvermögens sich schwer von einem Hausrat trennen können, der, wenn auch künstlerisch nicht geschmackvoll, so doch den Eigentümern liebgeworden ist durch Zeit und Besitz, womit selbstverständlich nicht etwa gute alte Möbel wertvoller Art aus vergangenen Stilperioden gemeint sind. Doch den Jungen, den Kommenden, die, von einem neuen Empfinden beseelt, ihr Leben in einer schönen, künstlerisch und hygienisch gleich vollkommenen, – einerlei ob teuren oder wohlfeilen — häuslichen Umgebung leben wollen, die für sie den Ausdruck einer höheren Kultur bedeutet, diesen spricht das neue Buch neue, lebendige Worte, diesen reden die Bilder.

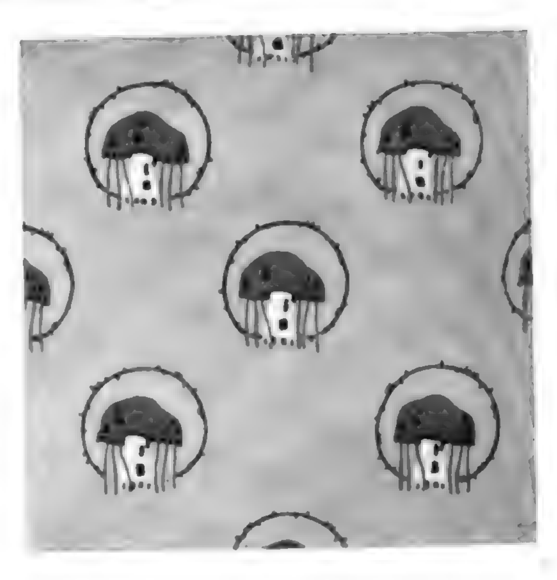
PROF. A WAGNER

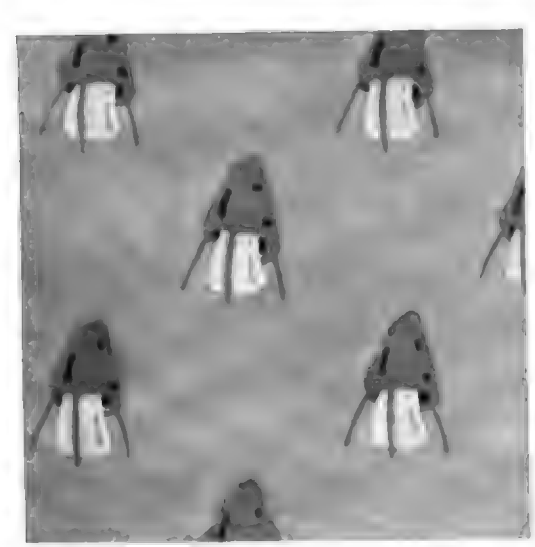
DR. R. ANHEISSER: Altschweizerische Baukunst. Bern. Verlag von A. Francke. 1906 07. Preis in Mappe M. 28.—.

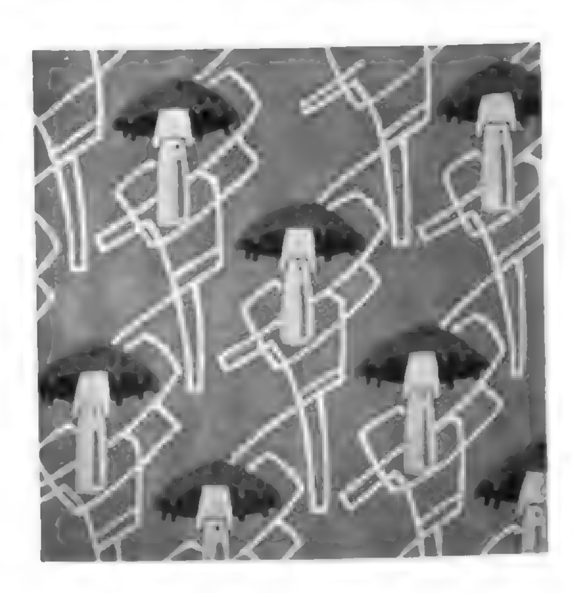
Der Verfasser hat in dem vorliegenden Werk auf 110 Tafeln eine Anzahl besonders charakteristischer Beispiele altschweizerischer Architektur in Federmanier dargestellt. Neben zahlreichen maßstäblich genauen Aufnahmen von künstlerisch wertvollen Details, Gesimsprofilen, Tür- und Fensterwandungen, Ornamenten etc. finden sich eine Reihe sehr geschickt und sicher gezeichneter Ansichten, aus denen der reizvolle Aufbau des bürgerlichen Wohnhauses, seine äußerst malerische Lage und die ganze Gruppierung des Straßenbildes erkannt wird. Aus der Sorgfalt und liebevollen Durchführung der Blätter, die nach Skizzen vor der Natur im Atelier ausgearbeitet worden sind, spricht die Freude und die Begeisterung, die Bewunderung und Liebe zu den Schönheiten der Heimat, die den Verfasser bei seinem Werk leiteten. Er beweist und konstatiert mit Genugtuung, daß, wie allerorten, so auch in der Schweiz die Bauten der jüngsten Vergangenheit, denen neben den herrlichen Naturschönheiten dieses Landes bisher von den Fremden durchaus nicht die ihrer künstlerischen Eigenart entsprechende Aufmerksamkeit zuteil geworden sei, klar und deutlich die Tendenzen exemplifizieren, die die Theoretiker der modernen Architektur oft genug ausgesprochen haben: „reine Sachlichkeit und zweckentsprechende Ausführung, musterhafte Konstruktion und eine anheimelnde Wohnlichkeit, die aus diesen Faktoren resultiert". Die saubere Ausführung der Tafeln, der gute Druck, die sorgfältige Ausstattung, die der Verleger der Publikation hat angedeihen lassen, und der bei allen diesen Vorzügen selten niedrige Preis, sichern dem Werk einen großen Freundeskreis.

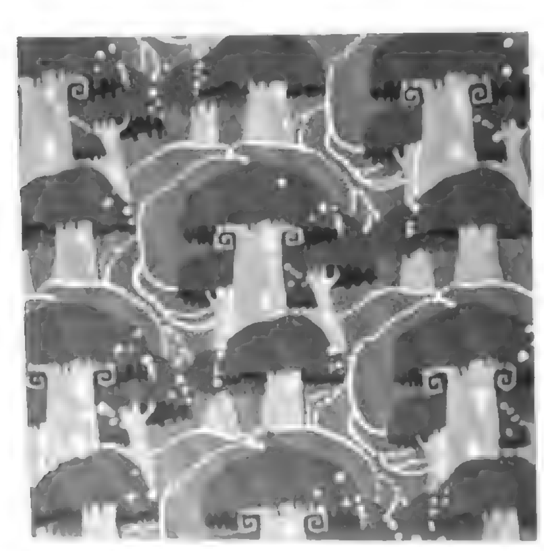
W. C. B.







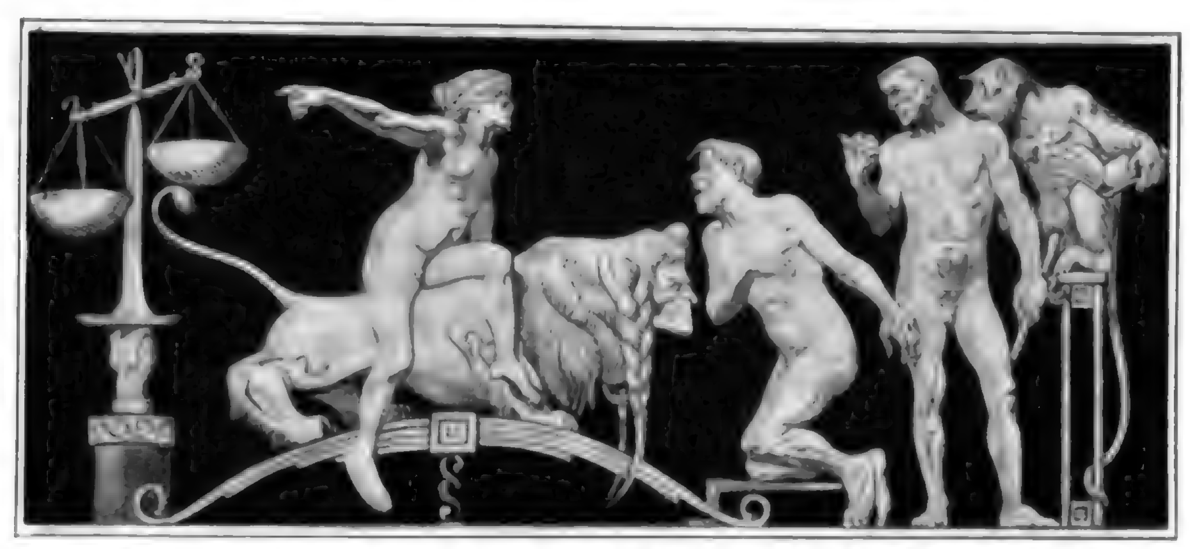






THEODOR WILHELMI-MÜNCHEN ENTWÜRFE FÜR VORSATZPAPIERE

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Druck und Verlag von F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86.



JULIUS MÖSSEL-MÜNCHEN — WANDMALEREI IM KÜNSTLERTHEATER (VGL. SEITE 448)

DIE AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1908

Die Ausstellung München 1908 hat ihre Tore geöffnet und was sie zeigt, ist angewandte Kunst im weitesten Sinne des Wortes. Nicht dem Kunstgewerbe, noch der reinen Kunst sollte hier eine Stätte bereitet werden, sondern dem Leben, freilich einem Leben, das in seinen tausendfachen Aeußerungen von dem Streben nach Echtheit und Schönheit in Stoff und Form geleitet wird. So lautete das Programm dieser Ausstellung. Ein kühnes, fast verwegenes Beginnen, wenn man bedenkt, wie groß auch heute noch die Zahl derer ist, „die es zwar ganz gerne haben, sich von Zeit zu Zeit den anmutigen und verwegenen Ausschreitungen der Kunst zu überlassen und den Reiz ihrer Zerstreuungs- und Unterhaltungsobjekte nicht gering schätzen; die aber den „Ernst des Lebens", soll heißen den Beruf, das Geschäft, samt Weib und Kind, streng abtrennen von dem Spaß — und zu letzterem ungefähr alles zählen, was die Kultur betrifft."

Die Durchführung jenes Ausstellungsprogrammes konnte, wenn überhaupt, dann am ehesten in München versucht werden; dazu kam als wertvolle Vorbedingung hier die Möglichkeit, auf der Theresienhöhe im Westen der Stadt eine dauernde Anlage zu schaffen: statt flüchtiger Bauten aus Leinwand und Pappe einfach gehaltene Hallen aus Eisenbeton, in reizvoller Gruppierung den hinter der Ruhmeshalle und Bavaria gelegenen Park umsäumend.

In diesen Hallen befinden sich in mehreren hundert Abteilungen Empfangs- und Ehrenräume, Wohn- und Arbeitszimmer, Küchen, Badestuben, daneben zahlreiche Kollektivausstellungen einzelner Gewerbe- und Handelszweige, der städtischen Schulen, des Stadtbauamtes usw. Die gesamte Ausstellung hat den Charakter einer Lokalausstellung, auswärtige Erzeugnisse finden sich nur dann, wenn Gleiches in München nicht produziert wird, oder wenn die Entwürfe dazu von Münchner Künstlern herrühren. Maßgebend für die Zulassung war neben der technischen Vorzüglichkeit stets auch die künstlerisch einwandfreie Form der Gegenstände. Dabei wurden in gleicher Weise alle gedankenlosen Nachahmungen alter Stilformen, wie auch alle jene Erscheinungen ausgeschlossen, die ein so fröhliches Wort wie „Jugendstil" für alle Zeit perhorresziert haben.

Nicht nur für die Zulassung, auch für die Anordnung der Ausstellungsgegenstände waren künstlerische Gesichtspunkte in erster Linie bestimmend. Wo immer es möglich war, die Dinge so erscheinen zu lassen, wie sie im täglichen Leben auftreten, da wurde es durchgeführt. Der Ofen in der Ecke, das Buch im Schranke, der Teller auf dem Tisch. Das ist an sich nichts Neues. Neu ist jedoch die Anwendung dieses Prinzips auch auf die Ausstellung der Erzeugnisse einzelner Gewerbe- und Handelsgruppen. In den großen Hallen früherer Ausstellungen bestand gewöhnlich ein



JULIUS MÖSSEL-MÜNCHEN — WANDMALEREI IM KÜNSTLERTHEATER

schreiendes Mißverhältnis zwischen dem Aufwand an Raum und dem Zweck der Ausstellung: die Gegenstände in wirksamer Anordnung dem Besucher vorzuführen. Dinge, welche ihre Schönheit und Zweckmäßigkeit am besten einzeln zeigen, mußten in Massen aufgestapelt werden, um nicht übersehen zu werden. Woraus vielleicht bei allen Ausstellern die Meinung entstand, es gäbe nichts Vorteilhafteres, als soviel Waren wie nur irgend möglich unterzubringen — was sich ja auch auf kleiner Grundfläche immer noch erreichen läßt, wenn man Obelisken, Säulen, Pyramiden baut, aus Handschuhen, Heringen, Seife und jedem anderen Gegenstand.

Auf diesem Gebiet bedeutet die Münchner Ausstellung eine entschiedene Reform des Ausstellungswesens. Die Einteilung der großen Hallen in kleinere Räume ermöglichte es, auch für die einfachsten Gebrauchsgegenstände einen Rahmen zu schaffen, in welchem sie durch ihre natürlichen Eigenschaften zur Geltung kommen: sei es nun durch die Form der Packung oder durch die Farbe des Materials.

Eine besondere Ausschmückung der Räume ist dadurch meistens überflüssig gemacht. Ein Wechsel in der Farbe der Wandbespannung, ein leichtes Ornament, das ist alles. Nur in den größeren Räumen, den Vorhallen und Repräsentationsräumen finden wir dekorative Malerei. Wer aber in der Ausstellung die große Plastik sucht, der muß die Ausstellungshallen verlassen und sich hinüberwenden zu den Wandelgängen und Kieswegen des Parkes. Hier winken bunte Majolikafiguren; zwischen hängenden Zweigen träumt ein marmorner Faun, und Putten spielen am Eingange des Gebüsches. Es ist das erstemal, daß wir gute moderne Plastik in solchem Reichtum der Erscheinung im Freien zu sehen bekommen. Das ist eine fröhliche Auferstehung, heraus aus Leinwandwänden und grauen Sälen mitten ins Leben und in die Landschaft hinein, wo zerstreutes Sonnenlicht den behauenen Stein belebt und bronzene Pferdeleiber sich im Wasser spiegeln.

So zeigt die Ausstellung in allen ihren Teilen ein ernstes Streben nach einer Veredelung der Kultur der Sinne. Dieses Streben findet in gleicher Weise seinen Ausdruck in der heiteren Anlage des Vergnügungsteiles, wie im Hauptrestaurant und endlich in bedeutendster Form im Künstlertheater, das in allererster Linie einen Erfolg im Sinne des Ausstellungsprogrammes darstellt.

Wie weit auch der übrige Teil der Ausstellung einen Erfolg bedeutet, das hängt von Wirkungen ab, die nicht auf der Oberfläche der Erscheinungen sich äußern. Das läßt sich nicht aus der Zahl der Besucher, noch aus der Beurteilung durch die Presse entnehmen. Die Frage ist vielmehr die: gibt es schon heute in Deutschland wirtschaftliche Interessentengruppen, welche die auf dieser Ausstellung vertretenen künstlerischen Tendenzen aufnehmen und in wohlverstandenem eigenen Interesse zur Durchführung bringen können?

Von dieser Seite aus gesehen werden die Vorarbeiten einer solchen Ausstellung an Bedeutung gewinnen. Denn bei den Vorarbeiten wird die Verbindung hergestellt zwischen dem entwerfenden Künstler und dem Produzenten. Lernt jener dabei die Bedingungen der Produktion kennen, so vermag dieser zu erfahren, daß es nicht teurer produzieren heißt, wenn man statt schlechter Formen gute Formen wählt, wenn man, statt kostbares Material schlecht zu imitieren, die Schönheit des einfachen Materials zur Geltung kommen läßt. Er wird dieser Einsicht gemäß handeln, voraus-



JULIUS MÖSSEL-MÜNCHEN WANDMALEREI IM KÜNSTLERTHEATER

gesetzt, daß eines sich erfüllt: daß auch das Publikum das Bessere anerkennt und dementsprechend kauft.

So entscheidet zuletzt der Konsument. Und zwar ebensowohl durch seine Kaufkraft wie durch seine Geschmacksbildung. Nun gehört aber der Konsument, auf den die verarbeitende Industrie Deutschlands sich hauptsächlich stützt, nicht jener Schicht des Volkes an, welche Vermögen und verfeinerte Bildung besitzt und Luxusware kauft. Er gehört vielmehr der großen Masse an und zwar — und das ist das entscheidende — bis in die Gegenwart nicht der Masse unseres Volkes, sondern der Masse der Vereinigten Staaten, Brasiliens, Indiens. Wenn ein Fabrikant auf die Frage, weshalb er so ungeheure Geschmacklosigkeiten produziere, antwortet: „Das Publikum will es so", dann denkt er dabei an die Bevölkerung jener Staaten, die seine Produkte importieren. So werden die Muster unserer Zeugdrucke nicht durch den Geschmack des deutschen Konsumenten bestimmt. Von den hundert Kilometern billigsten Kattuns, den eine deutsche Zeugdruckerei täglich mit undenkbaren Mustern bedruckt, wandern mehr als vier Fünftel nach England und von dort in die Kolonien. Ebenso wie die süddeutsche Postkartenindustrie zum Festhalten am „Jugendstil" nicht etwa durch die Vorliebe reisender Sachsen hierfür bestimmt wird, sondern „weil „Jugendstil" in den Vereinigten Staaten und in Brasilien zurzeit glänzend geht. Wenn der Deutsche selbst auch Gefallen daran findet — tant mieux!"

So hängt eine Veredelung unserer Produktion — und damit ein Sieg der Tendenzen der Ausstellung München 1908 — davon ab, ob im Laufe der nächsten Jahrzehnte größere Teile unserer verarbeitenden Industrie den Export verlassen und sich mehr auf den Markt der alten Kulturländer, vor allem des eigenen Landes, stützen können. Vorausgesetzt, daß dann noch etwas von der alten Kultur zu verspüren ist und die alten Stämme neue Triebe hervorbringen können.

Während sich das Erste mit Notwendigkeit vollziehen wird in dem Maße, in dem Deutschlands Reichtum und damit die Kaufkraft seiner Bevölkerung wachsen wird, kann das Zweite nur durch rastloses Bemühen aller, denen es ernst um solch große Sache ist, herbeigeführt werden. Eine Ausstellung, wie sie in München sich jetzt aufgetan, kann und wird in dieser Richtung viel Gutes wirken, aber sie ist eben doch nur eine Ausstellung. Die Schönheit in der Arena, das Publikum im Kreise. Genügt es, wenn die Menge staunt, bewundert, applaudiert? Ach nein, sie sollte mitagieren! Was hilft es, wenn wir Festräume bauen und sie dann mit der ganzen Oede offizieller Festlichkeit erfüllen, wenn wir die Kleidung reformieren und den Körper vernachlässigen?

Zweifellos wird die Ausstellung München 1908 auch durch das, was ihr aus äußeren Gründen zur restlosen Erfüllung ihres Programmes fehlt, was ihr unter den heutigen Verhältnissen fehlen muß, doch vielfache Anregung geben. Und dann ist die Münchener Ausstellung ganz Münchens würdig: dieser unerschöpflichen Stadt, die seit hundert Jahren ihre Bedeutung im deutschen Kulturleben nicht nur dem dankt, was sie an Fertigem besitzt, sondern noch viel mehr den immer neuen Kräften, die fortwährend ihr entquellen, um Deutschland zu bereichern, die sie so ganz als eine Stadt der Werdenden erscheinen lassen.

GÜNTHER V. PECHMANN

DIE AUSSTELLUNG ALS KÜNSTLERISCHES GANZES

Die Ausstellungen haben sich überlebt. Die großen Kosten verzinsen sich schlecht, oft genug gar nicht. Der ideelle Erfolg steht meist im umgekehrten Verhältnis zum prahlerischen Effekt, den die Ausstellung gemacht.

Derartige Urteile hört man fast tagtäglich, — stillschweigend, um sich bald darauf als Komiteemitglied für wieder eine neue Ausstellung zur Aufopferung verpflichten zu lassen. Da aber Meinungen gar nichts, Tatsachen alles ausmachen, ist es zwecklos, Notwendigkeit oder Bedürfnis immer neuer Ausstellungen zu leugnen.

Es läßt sich nur streiten über die Verzinsung der Kapitalien und über das Mißverhältnis von augenblicklichem Ausstellungseffekt und bleibender, treibender Anregung.

Eine Erörterung über dieses nicht wegzuleugnende Mißverhältnis von sensationellem „Effekt" und fruchttreibender Wirkung wird zunächst feststellen müssen, daß uns „Ausstellungen machen" und „Effekthascherei" unzertrennbare Begriffe zu sein scheinen. Die Geschichte der Ausstellungstechnik gibt unserer Meinung recht.

Alle Ausstellungsveranstalter von der großen Weltausstellung im Kristallpalast zu Sydenham an, im Jahre 1851, arbeiteten auf Effekt hin, ganz besonders mußte der einzelne Teil, der einzelne Ausstellungsgegenstand den benachbarten übertrumpfen. Keine der alten Ausstellungen läßt sich in ihrer Gesamtheit mit einer Symphonie vergleichen, sondern nur mit einem Wettstreit der Klangstärke einzelner Instrumente und ganzer Kapellen.

Diese Tendenz der Sensation blieb dieselbe in dem anfänglich allein gültigen Hallensystem — wie dann im Pavillonsystem.

Nur die Wirkung solch lauter Reizmittel ging mehr und mehr verloren, um eine allmähliche Steigerung des Bedürfnisses mehr künstlerischer Mittel für Schaustellungen zu zeitigen.

Mit einer der letzten Weltausstellungen von Paris oder Chicago oder St. Louis verglichen, fällt uns der Plan der Weltausstellung vom Jahre 1867 (Paris) als unsagbar roh auf. Da teilte man einfach die ganze Riesenhalle in konzentrische Ellipsen. Jede Ellipse und jeder Sektor diente einer anderen Abteilung — und so war selbstverständlich nicht von künstlerischen Gestaltungsschwierigkeiten die Rede — nur Raumschwierigkeiten waren von den „Arrangeuren" zu überwinden.

Allenfalls kann nur das Mittel der Gesichts-Konzentration der Beschauer auf einen oder einige Punkte künstlerisch genannt werden. Und das war meist ebenso naheliegend als leicht erfüllbar. Die Mitte der Halle wurde durch besonders auffallende Werke ausgezeichnet, und mit diesem Punkte wurden gleichzeitig große Richtungslinien bestimmt.

Erst als man dann verschiedene Bauten für verschiedene Ausstellungszwecke zu schaffen anfing, also vom Hallensystem auf das Pavillonsystem überging, wurde die Gestaltung einer Ausstellung schwieriger.

Aber wie leicht hat man sich's doch noch immer mit dem Vielbauten- oder Pavillonsystem gemacht! — Wie schablonenhaft verfuhr man mit diesem System bis in das neue Jahrhundert hinein!

Besonders in zwei Punkten blieb es selbst bei wundervoll sich präsentierenden Ausstellungen beim Alten. Statt der konzentrischen oder strahlenartigen Gänge durch die eine Halle legte man nun große prachtvolle Ausstellungsstraßen an. Das Systematisch-Übersehbare galt also auch dann noch mehr als rein künstlerische Komposition der Teile.

Auch die andere alte unkünstlerische Tendenz, die der gegenseitigen Ueberbietung nebeneinanderstehender Bauten, wurde bei unseren jüngsten vielbautigen Kunstausstellungen nicht ganz verlassen. Früher mußte die eine Ausstellungskabine die andere im Effekt überbieten, nun überbot der eine Bau den anderen durch Form, durch Größe, durch Bauart, vielleicht gar noch durch Farbe.

Nur wenige kleinere lokale Kunstausstellungen in Deutschland haben in den letzten Jahren erst Schritte zu wesentlicher Verbesserung versucht. Aber wenn man da nichts mehr wissen wollte vom Vortäuschen üppiger Marmorpaläste — aus Stuck und Rabitz — wenn man auch nicht mehr gewaltige Prunk- und Feststraßen aufführte — bei dem Straßensystem blieb man trotzdem. Das Pavillonsystem war bisher nur als Straßensystem gedacht. Eine Ausstellung, die mit diesem traditionellen Ausstellungstypus zum ersten Male bricht, ist die von München 1908.

1. Haupteingang 2. Halle III. 3. Platz an der Frühstückshalle. 4. Halle IV. 5. Halle V. 6. Halle VI. 7. Vorführungsring (Arena). 8. Verkaufshalle. 9. Künstler-Theater. 10. Theater-Café. 11. Figurenheim. 12. Halle II. 13. Halle I. 14. Hauptrestaurant

LAGEPLAN DER AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1908





HUBERT NETZER-MÜNCHEN PFEILERFIGUREN AM HAUPTEINGANG

München 1908 als neuer Ausstellungstypus! — Worin besteht das wesentlich Neue der künstlerischen Gesamtanlage der Münchener Ausstellung?

Ein Blick auf den Plan macht zunächst nur die ganz andersartige Verwendung des etwa halbkreisförmigen Terrains deutlich.

Der Halbkreis galt ja fast für alle bisherigen Ausstellungen als geradezu ideale Möglichkeit guter, d. h. „grandioser" Gesamtanlage.

Wären die Münchener Künstler der Ausstellungstradition der letzten dreißig bis vierzig Jahre gefolgt — und was liegt näher und was ist bequemer als der „Tradition" zu folgen? — so hätten sie geradezu das Gegenteil von dem geschaffen, was wir nun glücklicherweise besitzen.

Der Ausstellungstradition nach hätte man als Zentralisations-, als Kulminationspunkt der Ausstellung das Gebäude der Hauptrestauration oder der Bavaria gewählt. Sicherlich hätte man den Park als mehr oder weniger feststraßenartigen Prospekt verwendet, der oben oder unten mit riesigen Bauten hätte abgeschlossen werden müssen. Sehr leicht hätte man dann zwei andere gewaltige Feststraßen von diesen beiden Hauptpunkten zu den Endpunkten des Halbkreisdurchmessers führen können. Die Unterbringung der Bauten an solchen Straßen selbst wäre dann leichte Sache gewesen.

Von Grund aus anders wurde über das Ausstellungsterrain für „München 1908" verfügt. Man brach mit der Tradition der Straßenanlage. Das ist die entscheidende Tat und für diese haben wir in erster Linie Bauamtmann Wilhelm Bertsch zu danken und seinen Mitarbeitern Flossmann, Grässel, Rehlen, Riemerschmid, Schachner.

Ganz auffallend und entscheidend ist die Verwendung des vorhandenen Parks.

Der Park wurde nicht als Dekorationsstück im herkömmlichen Sinne verwendet, sondern als Trennung zweier sehr ungleicher Ausstellungsteile: Arbeit und Vergnügen. Lage und Verwendung des Parkes im ganzen bedeutet eine wesentliche Aenderung unserer Anschauung von ästhetischen Ausstellungsmöglichkeiten. Es ist eine Abwendung vom Prunken und Prahlen. Denn ganz und gar nicht hat man dem Park eine entscheidende Stimme im Konzert der Ausstellungsbauten entzogen. Vielleicht ist noch nie so vielseitig eine grüne Anlage als wichtiges dienendes Glied in das Ganze hineinbezogen worden wie hier — aber die künstlerische Mitwirkung





EDUARD BEYRER-MÜNCHEN

PFEILERFIGUREN AM HAUPTEINGANG

der großen Anlage, die leider nur eines großen Weihers entbehrt, ist in jeder Beziehung eine stillere, intimere als alle bisherigen Paradeparks unserer Ausstellungen.

Auf die vielfach dienende Wirkung des Parkes ist später hinzuweisen.

Der Plan der ganzen Ausstellung sei zunächst weiter geprüft. — Die Teilung des ganzen Terrains durch den Park hat die weitere Raumdisposition außerordentlich erschwert. Denn nun mußte alles in die entstandenen rechtwinkligen Dreiecke hineinkomponiert werden. Auch jetzt hätte der Gedanke großer durchgehender Feststraßen für die Plangestalter noch nahe liegen können, — auch jetzt aber sah Bertsch als glücklicher Neuerer davon ab.

An der Hand des Planes sei nun ein Gang durch die Ausstellung gemacht.

Wenigstens für den ersten Besuch der Ausstellung wähle man den Haupteingang zwischen Bavaria und alter Schießstätte. Der führt uns gleich in den wichtigsten Teil: die Dokumente der Arbeit.

Die eigentlichen Portalbauten der Gebrüder Rank geben nicht Anlaß zum Staunen. Aber sie sind gefällig, und durch neue, leichtkapriziöse Giebelbildung fesseln sie uns dauernd. Das Verwaltungsgebäude ist ganz in der schlichten Weise des Barock gestaltet. Wer allein dieses Haus vorm Eintreten in die Ausstellung kritisiert, dürfte fast vermuten, ah so — das alte gute Münchener Barock immer noch allein seligmachend, auch noch 1908! Das wäre freilich sehr betrübend. — Glücklicherweise künden uns die Bauten bald ein neues Werden. Ueberdies ist die Gruppierung der Portalbauten sehr geschickt. Gleichsam charakterisierend für den vornehmen Geist des Ganzen fasse ich aber die Pfeiler des Portales mit ihren Gruppen kranzbindender Kinder auf (von Netzer und Beyrer). Da ist alles reklamehafte Posieren, Ausladen vermieden. Die Feinheit der Silhouette ist so ruhig, daß das stumpfsinnige Vorbeigehen der Menge allein schon größtes Lob den Künstlern bedeuten wird.

Sind wir in die Ausstellung eingetreten, so wird unser Blick gradaus und nach rechts gelenkt. Aber es sind keine Prachtstraßen, die immer auf uns wie ein soldatischer Imperativ wirken, die uns ermüdete Ausstellungsbesucher nur allzu deutlich vor die Aufgabe des Abmarschierens stellen, des Absolvierens einer leider unabwendbaren Aufgabe. Nein, hier werden wir gereizt, gelockt durch das Gegenteil prahlerischen Befehlens: durch das künstlerische



GEBR. RANK-MÜNCHEN — DER HAUPTEINGANG ZUR AUSSTELLUNG

Mittel leichten Versteckens, des Trennens, des Distanzierens.

Wir schauen vor und neben uns etwas wie gewaltige große Höfe, gerade weil wir sie nicht gleich ganz überschauen können, wird Verlangen nach Sehen geweckt, — und das ist eine Empfindung, mit der man bisher auf Ausstellungen gar nicht gerechnet hat. Gerade das allzu herausfordernde Darbieten aller Ausstellungsreize auf möglichst weite Entfernungen hat die Effekte gekennzeichnet, hat uns zu rasch eine Abnahme des Schaureizes verspüren lassen.

Hier hat man durch Vorspringen eines Hallenbaues und durch Vorstellen des Verwaltungsgebäudes uns zu interessieren gewußt für den großen Vorführungsring, dahinter die Arena für turnerische und sportliche Feste. Auf den beiden Längsseiten sind Tribünen errichtet; die eine Schmalseite wird von einer niedrigen Halle gebildet.

Es läßt sich denken, daß manche kritischen Besucher in diesem ersten Hofe etwa eine turmartige Erhöhung der einen Schmalseite wünschen möchten. Aber, wenn dadurch dem Ganzen eine gewisse zentralisierende Wirkung verliehen worden wäre, so ist das Vermeiden eines weiteren Lockmittels nur zu sehr gerechtfertigt. Dient doch die Arena nur gelegentlichen Vorführungen, würde doch zu leicht der Besucher der Ausstellung durch eine auszeichnende Behandlung des ersten Hofes in die Arena gelockt werden, um hier beständige Ausstellungsdarbietungen vergeblich zu suchen. Auch ist es gut, daß dem ersten Hofe etwas von der besonderen Schlichtheit des Vestibüls gegeben wurde. —

Wenn wir in der vom Eingang gegebenen Richtung nur einige Schritte weitergehen, umfängt uns eine neue, viel festlichere Baugruppe. Links das Künstlertheater MAX LITTMANNS, zwischen Basar und Kaffeehaus, rechts die große Halle III von Bauamtmann WILHELM BERTSCH. Halle und Kaffeehaus sind durch einen einstöckigen Verbindungsgang zusammengezogen.

Man wird gezwungen, sich von der Wirkung dieser künstlerischen Gruppierung Rechenschaft zu geben. Es ist mehr Hof als Platz. Sicher ist hier eine Assimilierung von Hof und Platz vollzogen. Man wird an den Hof einer fürstlichen Residenz erinnert, — freilich nicht durch die Formen, sondern durch den Geist. Das Gefühl des Umfriedetseins beherrscht uns mit aller vornehmen Festlichkeit.

Wie modernes, durchaus zweckmäßiges

Bauschaffen und Städtebauen von unsern alten traulichsten Städten — ohne alle Sentimentalität — zu lernen vermag, das ist hier ausgezeichnet dargetan. Allerdings in München ist die Kette grandioser Vorbilder derartigen Gestaltens mit Bauschöpfungen CUVILLIERS, LUDWIGS I., MAX II. — dann THEODOR FISCHERS, GRÄSSELS und BERTSCHS größer als in anderen deutschen Städten.

Man beachte, wie durch den zweckgemäßen Verbindungsgang zwischen Café und Halle ein raumabschließendes Bauglied geschaffen wurde, das dem so wertvollen ästhetischen Zweck der Umschließung und Trennung ganz vorzüglich dient. — Man braucht sich nur diesen Verbindungsgang wegzudenken, um zu fühlen, wie wertvoll er für die scheinbare Erweiterung und Bereicherung des ganzen Ausstellungsbildes ist.

Aehnliche Wirkung übt auch die Gestaltung des Bodens und der Beete, übt das Wasserbecken aus. — Wie wenige nur werden über so feine verschwiegene künstlerische Mittel sich Rechenschaft zu geben suchen. Empfinden werden es alle.

Freilich, wenn unsere kunstgeschichtliche Betrachtungsweise mehr vom Lebensgenuß ausginge, dann würden wir hier, ohne weiter darauf hingewiesen zu werden, empfinden, daß es dieselben Mittel sind, deren sich immer größte Künstler beim Bau von Palästen wie von Kirchen und Wohnräumen bedienten. Durch Einschränkung, nicht durch endlose Erweiterung des Gesichtsfeldes schufen sie konstant wirkende Reizmittel räumlichen Behagens und Illusionen der Raumerweiterung. Ja, die Triumphbögen, die den Chor vom Schiff der Kirche trennen, die Gesimse unserer Hallen und Zimmer haben gleiche feinsteigernde Wirkung.

Nur auf Ausstellungen waren uns solch diskrete vornehme Kunstmittel fremd, da glaubte man die einzelnen Bauten uns aufdrängen zu müssen.

Ueber die einzelnen Bauten soll hier nur weniges gesagt werden. Der bewundernswert straffen und energischen Linienführung der Ausstellungshallen können wir uns nicht enthalten, sofort unsere ganze Freude zuzuwenden.

Für München, das seit einiger Zeit als fanatische Freundin der Formen des Barock bekannt ist, bedeuten diese Gebäude eine ungemein wohltuende Befreiung von hemmender Tradition. Das allein schon könnte WILHELM BERTSCHS Namen in Verbindung mit PAUL PFANN für immer in Münchens kunstgeschichtlichen Annalen berühmt machen. Der Zweckmäßigkeit entspricht ganz der terrassenförmige Aufbau des Dachwerkes. Verglichen mit Münchens altem Glaspalast — dem ersten großen Bau aus Eisen und Glas auf dem Kontinent — ist hier die Sprache des Werkes aus Beton und Eisen noch reiner, klarer. Möchte doch der Bau auch in der Stadt Vorbild sein. Möchte doch auch die Monumentalbaukommission endlich einsehen, daß es auch in der inneren Stadt ohne Barock geht.

Der Ansatz der Arkaden ist geschickt, und die Führung des Giebelfeldes gibt ihnen selbständig-schmucke Bedeutung.



GEBR. RANK-MÜNCHEN DURCHGANGSHALLE



GEBR. RANK-MÜNCHEN EINGANGSBAUTEN (PFÖRTNERHAUS)

Das Theater-Café ist von PAUL PFANN. Die Hauptseite mit Arkaden ist dem Hauptplatz und der Gartenstraße wesentliche Zier. Auch Pfann zeigt immer bei Befreiung von traditionellen Formen höher gesteigertes Vermögen im klaren, bezwingenden Ausdruck. — Die architektonische Bedeutung von MAX LITTMANNS Münchener Künstlertheater liegt mehr im Innern als im Aeußern. Wird das Innere LITTMANNS Ruhm als Theatergestalter noch mehr erweitern, so kann das Aeußere trotz seiner sehr bescheidenen Sprache und Mittel für München eine erfreuliche kleine Etappe in der Emanzipierung von nachgerade geheiligter Formenwelt bedeuten. HEINRICH DÜLL und GEORG PEZOLD haben durch farbigen Terrakottenschmuck, durch einen doppelt aufgestellten Bronzekandelaber die schlichte Fassade in vornehmer Weise ausgezeichnet und auch MÖSSELS farbiger Schmuck hat sich unentbehrlich zu machen gewußt. Im Innern sind Kassenflur und Umgang geradezu klassisch — im permanent vorbildlichen Sinne des Wortes — zu nennen. Im Foyer dagegen hat sich die Absicht, vielmehr dem Geschmacke des letzten Viertels des 18. Jahrhunderts als unserer Zeit eine artige Reverenz zu machen, als Hemmung reinen Gestaltens erwiesen. Ganz allein sehenswert wird das Haus aber durch Zuschauerraum und Bühne. Wie hier durch graugebeiztes Eichenholz, das leicht intarsiert ist, und nur wenig dunkler getöntes Fichtenholz eine farbfreudige Haltung des ganzen Raumes erzielt wurde — ist uns überraschend und künstlerisch fein durchdacht. In dem gestickten blauseidenen Bühnenvorhang von MARGARETE VON BRAUCHITSCH steht der Farbe der strengen Architektur ein leichter, freundlicher und beweglicher Gegenwert größter Wichtigkeit gegenüber.*)

Nun erst betreten wir durch den schmalen offenen Pfeilergang den dritten Platz der Ausstellung. Dieser zeigt eine Seite offen —

*) Wir verweisen hier auf die von Prof. LITTMANN herausgegebene Denkschrift über das Künstler-Theater, die eine eingehende Beschreibung des Gebäudes und seiner Einrichtungen, Abbildungen, Pläne und Schnitte enthält. (Verlag L. WERNER, München.)



GEBR. RANK-MÜNCHEN EINGANGSBAUTEN (VERWALTUNGSGEBÄUDE)

die nur vom Grün des Ausstellungsparkes mehr angedeutet als fest gebildet wird. Zwei Seiten des Platzes bilden die Schmalseite von Halle I und die Längsseite von Halle II.

Der Mittelbau der Halle I — ebenfalls ein Werk WILHELM BERTSCHS — läßt sich auch aus den Abbildungen recht gut kennen lernen, wenn man dazu den Grundriß als Erläuterung benützt. Auch hier hat Zweckmäßigkeit künstlerisch Neues und Hervorragendes gezeitigt.

Der Platz oder Hof wird durch vier große bündelartige Lichtträger aus Eisenbeton — nach dem preisgekrönten Entwurf von ERNST PFEIFER — vor den anderen Höfen ausgezeichnet. Und durch Terrassen an den Hallen, durch terrassenartige Erhöhungen um die Pfeiler herum wird das Hofbild nicht unwesentlich bereichert.

Doch besonders lockt uns hier die „grüne Wand" als ein Neues. Was haben unsere Münchener Künstler aus diesem Parke für raumbildende Mittel zu gewinnen vermocht! Nur wenig öffnet sich die grüne Wand zu einem Parkrund mit kleinem Weiher und stillen und fröhlichen Statuen. Doch sei die Plastik einer späteren Betrachtung vorbehalten.

Deutlich hat die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, hat Nymphenburg und Schleißheim die Künstler angeregt und erzogen — aber anders als frühere Generationen des letzten Jahrhunderts. Die waren Sklaven und Nachahmer — unsere Künstler sind frei geworden und sehend.

Wenn wir uns unter den Bäumen wenden, findet das Auge von hier aus an der anderen Seite des Hofes oder Platzes eine schmale Straße zwischen den beiden Hallen. Diese führt in einen kleinen, unregelmäßiger gestalteten Hof, in dem ein buntbemalter Giebel mit grotesk ausgeschnittener Frauenfigur den wirksamen Abschluß bildet. Der ganze Hof mit der runden Frühstückshalle, der umzäunten Terrasse, der hölzernen Loggia, dem Brunnen und den Bänken unter Bäumen ist eine Schöpfung RICHARD RIEMERSCHMIDS. (Vgl. S. 442 u. 443.)

Weder Worte noch Bilder können hier klar machen, wie meisterlich RIEMERSCHMID den Raum zu nützen gewußt, wie er aus der Not-



GEBR. RANK-MÜNCHEN

INNENANSICHT DER DURCHGANGSHALLE • • • • •
RELIEF-SCHMUCK DER DECKE VON PHILIPP WIDMER



WILHELM BERTSCH-MÜNCHEN

AUSSTELLUNGSHALLE III



PAUL PFANN-MÜNCHEN — DAS THEATER-CAFÉ

wendigkeit heraus eine behagliche kleine Welt geschaffen hat. Wie feinfühlig hat er zwischen den Wänden der nahen Hallen kleinere Mittelglieder eingeschoben. Wie hat er dem Hof die gleich große Gefahr des sich verlierenden wie des beengenden Blicks genommen! Ich glaube nach dieser Lösung: RIEMERSCHMID wäre der Künstler, aus so und so vielen nichtssagenden Höfen unserer Städte Stätten zu schaffen, wo die Umschau allein Menschen etwas geben könnte, wie Befreiung vom Alltag.

Durch die Gasse zurück, quer über den dritten Hof, lockt uns wieder der Rand des Parkes, der nun parallel zur Hauptseite der Halle I läuft. So bilden Halle und Park eine Gartenstraße von wohlermessener Breite, Kürze, Abwechslung und wohltuendem Abschluß. Architekt BERTSCH hat sich hier wiederum als künstlerischer Beherrscher erwiesen. Farbige Terrakottafiguren WACKERLES sind hier lustiger Schmuck.

Der Parkseite ist durch Lauben ein behaglicher Ton gegeben worden, und die Straße führt nicht auf irgend ein „imposantes" Ziel, wie das ganz gewiß jede andere Ausstellungskommission alter Protz- und Prunktradition getan hätte — sondern auf einen kleineren Bau (Post, Sanität, Polizei), der den Weg zum Ausgang wieder mehr deckt als öffnet.

Man liest auch dem Plan die künstlerische Wirkung ab, die der Eintretende von der Straße aus empfängt. Wer von hier die Ausstellung betritt, wird viel eher beschauliche Parkeindrücke empfangen als solche von herausfordernden Ausstellungspalästen und Avenuen des lauten Triumphierens.

Hinter Halle I und II sind die kleineren Höfe für Plastik, für den „Friedhof" und die „Kirche" verwendet.

Nun wenden wir uns links durch Baumreihen und unter weichleuchtenden farbigen Laternen zum Hauptrestaurationsgebäude EMANUEL VON SEIDLS.

Der umschließenden Flügelbauten, die zum Teil hoch geschützte, offene Hallen bilden, des großen Hauptteils wegen, läßt sich das Gebäude einem großen Landsitz des Rokoko vergleichen. Aehnliche Grundrisse wurden ja schon für derartige „vielumfassende" Hauptbauten von Ausstellungen gewählt. Der ähnliche Zweck, der Landhaus und Festrestaurant eint, führte wohl von selbst zu fast gleichem Grundriß im großen und ganzen.





WILHELM BERTSCH-MÜNCHEN   VERBINDUNGSGANG ZWISCHEN AUSSTELLUNGSHALLE III UND THEATER-CAFÉ



WILHELM BERTSCH • LAUBGANG — TERRAKOTTA-FIGUREN VON JOSEPH WACKERLE

Gerade dieser Bau — schon wegen seiner vielfachen „angewandten“ Malerei eine ganz bedeutende Stätte neuer Kunst — wird einzeln genau zu betrachten sein. Zum Bau — wie zum Gesamtbild der Ausstellung gehört aber in gleicher Weise der Platz vor Restaurationsbau und Park.

Wie hier durch Baumstellungen, durch Anordnung großer plastischer Schöpfungen, durch Wasserbecken und Spaliere wiederum aller Gefahr prätentiöser Hohlheit begegnet wurde, das ist nicht anders als meisterlich. Und das Vorbild — doch auch ein Ausstellungsobjekt — wird um so mehr Wirkung üben, als es in seiner Anwendung auf anderen Ausstellungen wie in anderen Stadtbildern eine ganz herzlich begrüßte Erlösung von alter langweiliger Tradition bedeutet.

Und wenn ich auch ganz und gar nicht Hildebrands „Problem der Form“ für irgendwie alleingültige Richtschnur bildhauerischen Schaffens ansehen kann — hier hat Hildebrands Meisterwerk „Der Wittelsbacherbrunnen“ am Lenbachplatz in München denkbar bestes Beispiel gegeben.

Wie wundervoll dienen die Figuren hier dem Prinzip vornehmer Raumgestaltung, wie lassen sie uns hassen die bisherige Tendenz, durch Weitläufigkeit und weite Endlosigkeiten und prahlerisches Hervortreten, durch eine Prostitution einzelner Bauteile auf Ausstellungen zu wirken. Nur etwas mehr Geschlossenheit wäre dem großen plastischen Bilde zu wünschen. Kann man doch nur von der Terrasse des Hauptrestaurants aus das Ganze klar überschauen.

Das Hauptrestaurationsgebäude schließt die Schmalseite des Parkes, der hinter der Ruhmeshalle der Bavaria liegt, ab. Der Park ist also das Herz, die eigentliche Erholungslunge der Ausstellung, und wo immer er für alle Teile der Ausstellung dekorativ in den Dienst gestellt wird, gibt er sich fein und künstlerisch als das zu erkennen, was Natur immer ist, eine Stätte der Erholung.

Auch Bauamtmann Schachner hat in dem Vergnügungspark die neue Tendenz mit denkbar großem Geschick verfolgt. Freilich sehen wir hier nicht so traulich festliche Höfe wie im anderen Hauptteil. Das macht der Zweck der Vergnügungsbauten unmöglich. Aber man beachte, wie hier alle Langweiligkeit der Straße vermieden wurde, wie sich die Bauten überschneiden, bildartig ineinanderschieben — und das Resultat wird auch hier künstlerischer Genuß und weittragende Anregung sein.



WILHELM BERTSCH-MÜNCHEN AUSSTELLUNGSHALLE I



RICHARD RIEMERSCHMID • DER PLATZ NEBEN DER FRÜHSTÜCKSHALLE; GEBÄUDE DER LEBENSMITTEL-ABTEILUNG

Hier kommt übrigens ein Ausstellungsproblem zur Lösung, das künstlerisch tatsächlich eines der schwierigsten ist, im täglichen Leben der Großstadt wenigstens. Im Vergnügungsteil geht's ohne Lärm nicht ab, — auch hier sind allerlei bunte Farben dicht nebeneinander, blaue und grüne und rote Dächer und Wände. Aber, man hat den Farben wohl erlaubt zu lärmen, jedoch verboten, zu verletzen, und man hat das Nebeneinander der marktschreierischen Farben so zu ordnen gewußt, daß, wenn nicht von einer Symphonie der Töne, so doch ganz gewiß nicht von einer Kakophonie der Farben zu reden ist.

Der Nachweis solcher Möglichkeit wiegt gar viel für Beurteiler von Kultur.

Das beweist dieser Teil wie der andere der Ausstellung München 1908 klar und überzeugend: Das Programm, durch Sachlichkeit und Ehrlichkeit — nicht durch laute Mittel der Sensation — zu wirken, war gut, und es ist vortrefflich gelöst worden.

Mit Defizit wird diese Ausstellung entschieden rechnen müssen: ihr Wert als neue Wegweiserin wird von den allzu vielen „Köpenickern", d. h. denen, die nur durch Lautes und Buntes sich imponieren lassen, ganz und gar nicht erkannt werden.

Wird das aber ein Nachteil sein?

* * *

Freilich die Unterordnung unter so großen Willen bedeutet für den einzelnen mitwirkenden Künstler, den Bildhauer und Maler ein großes Opfer. — Und nicht für alle Ausstellungen einer und derselben Stadt möchte solch herrschender Wille, der volle Unterordnung der Persönlichkeiten fordert, ratsam sein. Denn sonst würde der einzelne Künstler, dessen Art sich ganz wesentlich unterscheidet von der eines herrschenden Kreises, überhaupt nicht zu Worte kommen können, — und die Menge würde zu der historisch unhaltbaren Meinung erzogen, daß der nicht hervorragend ist, der eben durch andere Art, anderes Schaffen auffällt.

Doch von solcher Gefahr sei nicht die Rede.

München hatte den Mut, mit einem alten Ausstellungsschema zu brechen, und Traditionsbrechern eine gewisse Einseitigkeit vorzuwerfen, verbietet uns wiederum geschichtliche Erfahrung. — Erst die Folger werden milder und weitherziger.

Und „München 1908" als neuer Typus einer Ausstellung wird viele Folger haben.

Wir werden Ausstellungen sehen, die uns berühren wie schönste heimische oder fremde Städte, die allmählich und von Haus zu Haus, aus Zweckmäßigkeitsgedanken und jeweils zeiteigenem Geschmack entstanden sind, die wir aber rühmen, als wären sie geschaffen aus einem einzigen künstlerischen Willen, wie größte Bauschöpfungen der Fürsten oder der Kirche, weil wir auch aus solchen Bildern künstlerisch wertvolle Mittel zu heben wußten. Als Vorbild all solcher Ausstellungen der Zukunft aber wird zu denken sein an: „München 1908".

E. W. BREDT





RICHARD RIEMERSCHMID-MÜNCHEN FRÜHSTÜCKSHALLE



HEINRICH DÜLL UND GEORG PEZOLD-MÜNCHEN • BRUNNENFIGUR „QUELLNYMPHE VOR DEM KÜNSTLERTHEATER



C. A. BERMANN-MÜNCHEN MARMORFIGUR „SCHLAFENDER PAN“



MAX LITTMANN-MÜNCHEN — MÜNCHENER KÜNSTLER-THEATER





MAX LITTMANN-MÜNCHEN

KÜNSTLER-THEATER: KASSENFLUR UND UMGANG



MAX LITTMANN-MÜNCHEN

KÜNSTLER-THEATER: BLICK ZUR BÜHNE





MAX LITTMANN MÜNCHEN

KÜNSTLER-THEATER KASSENFLUR UND UMGANG



MAX LITTMANN-MÜNCHEN

KÜNSTLER-THEATER: BLICK ZUR BÜHNE





MAX LITTMANN MÜNCHEN — DAS KÜNSTLER-THEATER: FOYER UND ZUSCHAUERRAUM



DER FIGURENHAIN IM AUSSTELLUNGSPARK

KARL JÄGER-MÜNCHEN





KNUT ACKERBERG-MÜNCHEN • KALKSTEIN-GRUPPEN AM EINGANG ZUM FIGURENHAIN

DIE PLASTIK IM AUSSTELLUNGSPARK UND DAS HAUPTRESTAURANT

Seit langem hat die monumentale Plastik nicht mehr Aufgaben von solcher Bedeutung, von solchem Umfang zu lösen gehabt, als auf der Ausstellung München 1908. Höchstens Berlin kommt da noch in Betracht. Aber während in Berlin nicht künstlerische, sondern rein patriotische oder ähnliche Gesichtspunkte maßgebend sind, hat man in München die Aufgaben rein künstlerisch gefaßt: man wollte schöne Situationen schaffen.

Das Ergebnis kann uns Münchner mit Stolz erfüllen: keine andere Stadt könnte ganz aus eigenen Kräften so etwas schaffen, wo jedes einzelne Stück auf einer sehr achtenswerten Höhe steht. Während in anderen Städten die Plastik — abgesehen von einzelnen Persönlichkeiten — entweder rein akademisch oder höchst problematisch ist und ein wahrer Wirrwarr von verschiedenen Richtungen besteht, sehen wir die Münchner Bildhauer in geschlossener Reihe auftreten, frei von allem Problematischen, mit einer klar zu erkennenden künstlerischen Gesinnung, mit Lösungen, die, relativ betrachtet, als abgeschlossen gelten können.

Ein solches Urteil hätte man noch vor 15 Jahren nicht über die Münchner Plastik fällen können — damals war sie noch arg akademisch, oder aber rein dekorativ. Es ist nicht schwer zu raten, wer die Wandlung verursacht hat, wem Münchens Plastik heute so vieles, man darf fast sagen, alles verdankt: ADOLF HILDEBRAND hat durch die Wucht seiner künstlerischen Persönlichkeit die Münchner Plastik zu dem gemacht, was sie heute ist — durch die vorbildliche Bedeutung seiner Werke nicht weniger als durch die Ueberzeugungskraft seiner in Wort und Schrift immer wieder geäußerten künstlerischen Anschauung.

So kann man getrost die Plastik auf der Ausstellung zu ihrem größten Teil als eine Frucht Hildebrandischen Geistes bezeichnen. Dabei ist der Umstand, daß tatsächlich eine ganze Reihe der plastischen Gruppen direkt durch Werke HILDEBRANDS angeregt zu sein scheinen, weniger wichtig, als die Art der Formlösung, die immer versucht ist, die reliefmäßige Geschlossenheit dieser Plastik und das Streben nach einem allgemeinen poetischen Inhalt.

Doch man kann die Sache auch von einer anderen Seite aus betrachten: nicht von unten, wobei die übrige zeitgenössische Plastik den Maßstab abgibt, sondern von oben — mit den hohen Ansprüchen, die in der künstlerischen Welt berechtigt sind, der diese Plastik angehören will. — Dies ist interessanter, lehrreicher für uns und ehrenvoller für den Künstler.

Von den beiden großen Anlagen, bei denen die Plastik das erste Wort hat, kann man die eine als schlechtweg vollkommen bezeichnen; es ist der Figurenhain, dessen Anordnung von Architekt KARL JÄGER und Bildhauer GEORG RÖMER stammt. — Am Parkrand, bei dem großen Hauptplatz der Ausstellung, flankieren zwei Puttengruppen den Eingang zu der ovalen, von Bäumen bestandenen Anlage, die Bänke begrenzen und deren Mitte ein ovales Becken einnimmt mit einem ruhigen Wasserspiegel, von Efeu umwachsen. Aus dem Wasser ragt ein hohes Postament, darauf zwei Pferde, sich bäumend, in schön patinierter Bronze. Von den Steinbänken der Rückseite sind zwei durch Tiergruppen in Stein bekrönt.



GEORG RÖMER MÜNCHEN

BRONZEGRUPPE IM FIGURENHAIN

Was die gesamte Anlage so sehr erfreulich macht, das sind die Verhältnisse des Ganzen. Mit einer erstaunlichen Sicherheit sind die Größenverhältnisse jedes Teils so getroffen, daß eine ganz reine Harmonie entsteht, die noch mit den Menschen, die zwischen den Bäumen wandeln, sowie mit den Bäumen vollendet zusammenklingt. Es ist eine vornehme Atmosphäre über das Ganze ausgebreitet, gleich als ob die Anlage schon seit langem so stände. Dazu trägt freilich auch die Plastik ihr Teil bei. Von den beiden Puttengruppen von KNUT AKERBERG ist die eine entschieden besser als die andere: diejenige mit dem Kranz ist in der Haltung des vom Beschauer aus rechten Kindes ein klein wenig akademisch. Dafür ist aber die andere Gruppe, mit der Muschel, voll von jenem sehr zarten poetischen Leben, das auch andere Schöpfungen AKERBERGS erfüllt, dabei schön im Stein und von einer ausgezeichneten Abgewogenheit der Komposition. — Von den beiden Pferden von GEORG RÖMER darf man sagen, daß sie das Beste sind, was RÖMER bisher an großer Kunst geschaffen hat. Sie sind dekorativ im höchsten Sinn, dabei aber lebendig und sehr ernst in der Formengebung, so daß die starke Abweichung von den natürlichen Proportionen eines Pferdes nicht nur gar nicht stört, sondern wie etwas Notwendiges empfunden wird. Daß man von RÖMER eine vorzügliche Bronzearbeit zu erwarten hatte, das wußte jeder: in der Tat gehören die Pferde in dieser Hinsicht zum Besten, was in der letzten Zeit gemacht worden ist. Man beachte die Arbeit von Mähne und Schweif: da ist alles metallisch hart, scharf und leicht, nichts von der Arbeit im weichen Ton ist mehr übrig geblieben. Es steckt etwas von der Reife alter Kultur in diesen Pferden.

Die beiden Tiergruppen von THEODOR GEORGII ergänzen das übrige aufs glücklichste: sie sind echte Steinarbeiten, wie auch die Putten, aber noch geschlossener als diese, so daß sie von ferne sich ganz in die Architekturanlage der Bänke einfügen. Darüber hinaus aber sind die Gruppen von einer köstlichen Frische der Empfindung, von einer seltenen Beobachtung des Tierischen und in der Form so einfach, daß, wie in der Antike, wirklich nur das Notwendige gegeben ist, dieses aber mit einer solchen Sicherheit, daß sich alles übrige daraus ergibt. So ist die ganze Anlage ein Meisterwerk, zu dessen Besitz man die Stadt München beglückwünschen darf.

In THEODOR GEORGII besitzen wir heute einen Tierbildhauer, neben dem nur noch GAUL in Berlin in Betracht kommt. GEORGII hat außer den beiden Steingruppen im Figurenhain noch eine Anzahl von Bronzen im Park aufgestellt. Leider nur als Ausstellungsgegenstände, die nach Schluß der Ausstellung wieder weggenommen werden — denn sie stehen so schön unter den Bäumen, am Rand der großen Wiese, daß man meinen könnte, es müßte so sein.

Die Tiere, ein Hirsch, ein Rehbock und ein Rehtier, sind alle drei köstlich beobachtet, dabei in der Form groß und einfach und im Material schön, so daß man nicht mehr wünschen mag. Sie sind „dekorativ" im höchsten Sinn: das Wort nicht gebraucht, um irgend eine Flüchtigkeit und Unselbständigkeit auszudrücken, aber es sind Schmuckstücke, die ihre ganze Umgebung verschönen helfen. — Wenn man sich für eines der drei Tiere erklären soll, so scheint mir das weibliche Reh den Preis zu verdienen; es hat die zarteste Poesie in sich und dabei die vollendetste Form.

„Dekorativ" in ganz anderm Sinn sind die Arbeiten von KARL EBBINGHAUS; er hat im Park Kalksteinstatuen der vier Jahreszeiten aufgestellt, zu denen KARL SATTLER die architektonische Anlage schuf. — Man kann sagen, daß EBBINGHAUS mit dieser Aufgabe sein Eigenstes gegeben hat: er ist der geborene Gartenplastiker. Seine Kunst hat ihren Ausgangspunkt weder in einem sehr intimen und feinen Verhältnis zur Natur, noch in einer stark innerlichen Empfindung; sie entspringt vielmehr rein einem dekorativen Talent: einem starken Sinn für die „schöne Linie" in der Komposition, die eine Figur als schön geschlossenes Ornament auffaßt und dabei zugleich klar in ihrer Form ausspricht. Seine plastische Formgebung ist sehr klar und organisch, nicht ohne einen leisen Anflug von Konvention — wie es eben da zu gehen pflegt, wo nicht ein starkes Naturgefühl zur Form führt. Von den „Jahreszeiten" scheinen uns zwei Figuren „Sommer" und „Herbst" ganz vorzüglich, der „Frühling" ein klein wenig manieriert, der „Winter" am wenigsten glücklich. Die ganze Anlage aber macht den Eindruck einer richtigen Parkanlage und ist als solche genommen von einer gewissen Vollendung. EBBINGHAUS ist auch in dieser Hinsicht der richtige Gartenplastiker: mit einer erstaunlichen Leichtigkeit und Raschheit wachsen ihm die Figuren unter den Händen, und so sind es meistens gleich ganze „Serien", die er aufstellt: vier Kolossalfiguren von seiner Hand stehen in dem Festraum der Halle I. Sie wirken ganz barock, und man darf sie nur unter dem Gesichtspunkt des Dekorativen ansehen; dann aber sind sie von starker Wirkung.





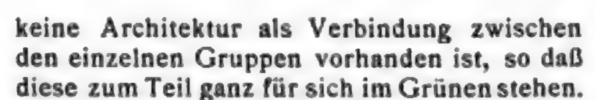
Als der Mittelpunkt der Plastik auf der ganzen Ausstellung darf die große Anlage gelten, die — ein Entwurf EMANUEL VON SEIDLS — den Brunnen vor dem Hauptrestaurant schmückt: vier kolossale Gruppen, zwei große gelagerte Figuren — es ist beinahe ein Zuviel, und man wird den Eindruck eines gewissen äußerlichen Prunkes nicht los. — Zweifellos ist die Anlage lange nicht so geglückt wie die andere im Park mit RÖMERS Pferden. Man hat nicht das Gefühl der inneren Notwendigkeit; man denkt, es hätte weniger auch genügt, ja als hätte man dann einen besseren Gesamtblick als jetzt, wo man auch von dem erhöhten Standpunkt auf der Terrasse des Restaurants die ganze Anlage kaum mit den Augen umfassen kann. Dieser Eindruck des Zerrissenen wird noch dadurch verstärkt, daß beinahe



THEODOR GEORGII-MÜNCHEN — STEINGRUPPEN IM FIGURENHAIN







KARL EBBINGHAUS-MÜNCHEN — KALKSTEIN-FIGUREN IM AUSSTELLUNGSPARK

keine Architektur als Verbindung zwischen den einzelnen Gruppen vorhanden ist, so daß diese zum Teil ganz für sich im Grünen stehen.

So scheint die Anlage als Ganzes etwas im Ausstellungstempo entworfen zu sein — was freilich als ein bedauerlicher Nachteil gelten muß, da sie ja als ein bleibender Schmuck gedacht ist. Und den Eindruck des Uebereilten machen auch einige der hier aufgestellten Werke. — Die beiden gelagerten Flußgötter von ERWIN KURZ freilich sind durchaus fertige Schöpfungen, in der Komposition sehr abgewogen und reif, und in der Steinarbeit so schön und bis ins einzelne ausgeführt, daß man nur bedauern muß, daß dies und jenes Detail in dem freien Licht nicht zur Geltung kommt. Denn der eigentliche Reiz einer Figur von KURZ erschließt sich stets erst im Stein. In der Art der Steinbehandlung liegt die wahre Lebendigkeit dieser Figuren, in einer sehr „gefühlten", lebendigen Form — nicht in der großen Geste — die hier, wie stets bei diesem Bildhauer, zurückhaltend und unauffällig wirkt.

Von den größeren Gruppen ist die von BERNHARD BLEECKER, „der Reichtum", wohl die reifste. Sie macht den Eindruck eines ganzen Wurfes. Mit einer gewissen reichen Fülle entwickeln sich die Linien der Komposition und schließen sich in dem sehr schönen Kopf voll ab, den Arm und Muschel reich umrahmen. Eine außerordentlich vornehme Stimmung geht von der Figur aus, eine warme Poesie der Empfindung, die wir heute in der Plastik nicht allzuhäufig finden. Die Durchbildung der Form ist bei weitem nicht so bis ins kleinste verfolgt wie bei den Figuren von KURZ, aber sie genügt für die Wirkung im Freien und für die Entfernung, in der die Gruppe vom Beschauer steht.

Die Qualitäten der Gruppe von HERMANN HAHN, „die Schönheit", liegen auf ganz anderem Gebiete: hier ist die spezifisch plastische



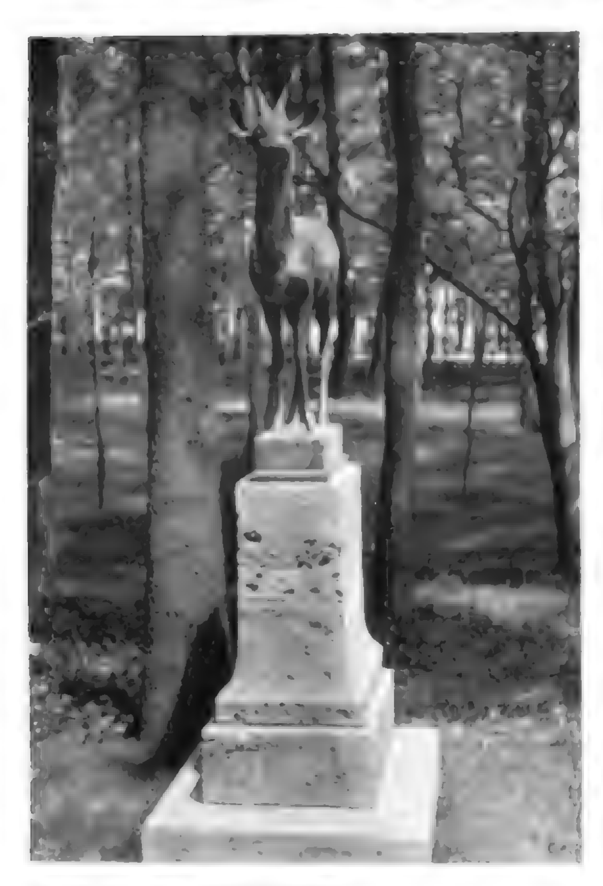


KARL EBBINGHAUS-MÜNCHEN KALKSTEIN-FIGUREN IM AUSSTELLUNGSPARK

Durchbildung des einzelnen von einer sehr großen Unmittelbarkeit und Frische, und man fühlt das direkte Naturerlebnis stärker als etwa bei BLEECKER. Gegenüber diesem hohen, rein bildhauerischen Vorzug tritt das übrige etwas zurück: die Komposition ist im ganzen nicht sehr glücklich, der Kopf der Frau erscheint zu groß, und die Verbindung des Tieres mit dem Postament ist wenig eng, so daß man die Gruppe sozusagen mit den Augen vom Felsen abheben kann. Und abgesehen davon ist die Atmosphäre des Steinbildes nicht so vornehm und poetisch, wie etwa die der BLEECKERschen Gruppe. Es liegt eine — im einzelnen schwer zu fassende — Art von „individueller" Empfindung in dem Werke, die sich in dem Ganzen zu sehr aufdrängt.

Die beiden größten Gruppen, die die ganze Anlage außen abschließen, sind zugleich auch die problematischsten. Die „Phantasie" von KARL EBBINGHAUS nimmt auf den ersten Blick stark für sich ein durch das sehr frische dekorative Temperament der Komposition und durch die glänzende Darstellung. Nähere Betrachtung jedoch enthüllt verschiedene Schwächen. Die Haltung der Frau auf dem Pferd überzeugt, namentlich wenn man die Gruppe von der Mitte der ganzen Anlage aus betrachtet, gegenständlich sehr wenig: man hat Angst, daß sie im nächsten Augenblick herunterfällt; und damit im Zusammenhang erscheint die Einheit im Stein so sehr gelockert, daß beinahe zwei vollständige Steinfiguren aneinander geklebt zu sein scheinen. — Vielleicht ist hier EBBINGHAUS an der Absicht gescheitert, für das träumende Reiten der „Phantasie" einen gegenständlich möglichst überzeugenden Ausdruck zu finden.

Die andere Gruppe, „die Kraft", von FRITZ BEHN ist unzweifelhaft ein sehr glücklicher Wurf in vieler Hinsicht. Der Zusammenhalt der ganzen Gruppe im Stein ist äußerst




THEODOR GEORGII-MÜNCHEN

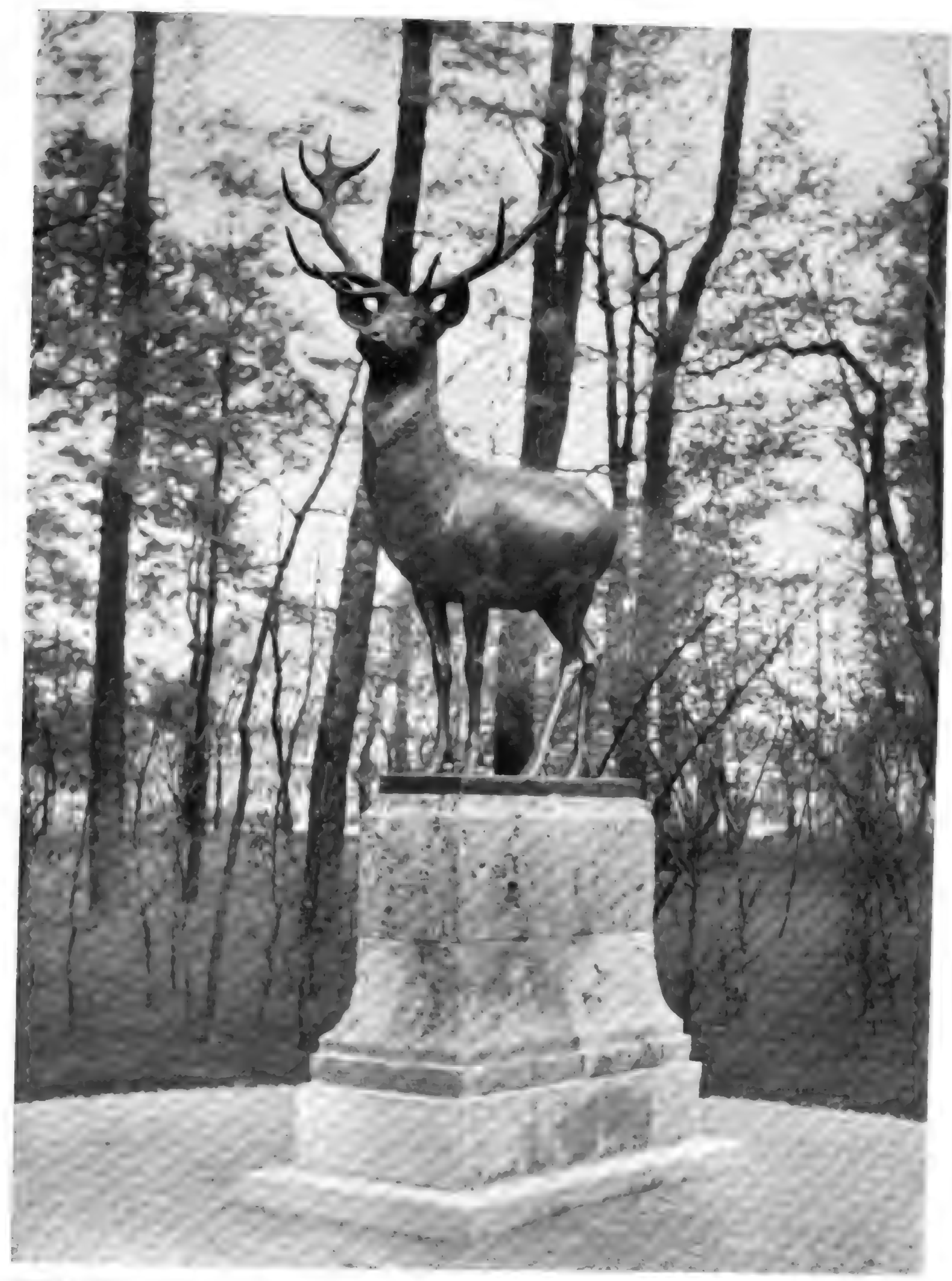

BRONZE-FIGUREN IM VERGNÜGUNGSPARK

stark und überzeugend, und ebensogut schließen sich auch die Figuren mit dem Felsen zusammen. Im einzelnen ist der Vorderteil des bäumenden Stiers sehr schön in der Komposition, knapp und stark zusammengefaßt; der hintere Teil erscheint weniger glücklich: die Hinterbeine des Stieres stehen beinahe ruhig, und man glaubt nicht an den Zusammenhang mit dem Vorderteil. — Die Wirkung der ganzen Gruppe wird aber, sobald man ihr näher tritt, stark beeinträchtigt durch die wenig weit gediehene Durchbildung des einzelnen. Entschieden ist der Künstler hier in der Beschränkung auf eine rein dekorative Fernwirkung zu weit gegangen. — Diese Art von flüchtiger Arbeit kann nur da berechtigt sein, wo eine Betrachtung aus der Nähe ganz ausgeschlossen ist, also z. B. bei jeder Art von Dachbekrönung. Hier aber ergibt sich der verhältnismäßig nahe Standpunkt aus der Situation ganz von selbst.

Man muß hier im Zusammenhang mit der Plastik auch den Bau des Hauptrestaurants betrachten, da die Wirkung im letzten Grund doch auf dem Zusammenklang des Ganzen beruht.

Das Hauptrestaurant von EMANUEL VON SEIDL ist ohne Zweifel die glänzendste architektonische Leistung auf der Ausstellung. Mit einem ungemein frischen Temperament ist dieser Bau hingesetzt, originell in der äußeren Form wie in der inneren Einteilung. Nicht jedes Detail ist so vollendet wie etwa die Dachlösung des Mittelbaues. Vielmehr ist gar manches etwas ungelöst im einzelnen und nicht einwandfrei, und man wird kaum fehlgehen, wenn man auch hier die Spuren des „Ausstellungstempos" erkennt. Aber jedenfalls ist der Bau von einer erstaunlichen Lebendigkeit und interessant, so sehr auch der Einzelne zum Widerspruch gereizt werden mag.

Ganz besonders interessant ist an dem Bau die Verwendung der dekorativen Wandmalerei. Da wir von diesen Arbeiten, von BECKER-GUNDAHL, JULIUS DIEZ, FRITZ ERLER und LUDWIG HERTERICH, keine im einzelnen klare Abbildungen bringen können, so muß eine sehr allgemeine Besprechung genügen. Vieles ist problematisch an diesen Malereien: die in der Erfindung glänzenden Wandbilder in den offenen Gängen, von J. DIEZ, verlieren durch die direkte Nachbarschaft der Bäume im Freien viel von ihrer Wirkung, da sie selber auf die Illusion der freien Luft ausgehen, was doch mit Erfolg nur in geschlossenen



THEODOR GEORGII-MÜNCHEN — BRONZEFIGUR IM AUSSTELLUNGSPARK



EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN DAS HAUPTRESTAURANT IM AUSSTELLUNGSPARK: MITTELBAU



EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN

DAS HAUPTRESTAURANT IM AUSSTELLUNGSPARK: BLICK ÜBER DAS BASSIN



EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN

DAS HAUPTRESTAURANT MIT DEM NÖRDLICHEN PAVILLON



EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN

HAUPT-RESTAURANT IM AUSSTELLUNGSPARK





EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN • WANDELGANG DES HAUPTRESTAURANTS • WANDMALEREIEN VON JULIUS DIEZ



EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN • FESTSAAL DES HAUPTRESTAURANTS

DECKENGEMÄLDE VON LUDWIG HERTERICH-MÜNCHEN



EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN • FESTSAAL DES HAUPTRESTAURANTS

DECKENGEMÄLDE VON LUDWIG HERTERICH-MÜNCHEN



EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN NEBENSAAL DES HAUPTRESTAURANTS MIT BLICK IN DEN WANDELGANG



EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN — NEBENSAAL DES HAUPTRESTAURANTS MIT BLICK ZUM FESTSAAL



EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN SPRINGBRUNNEN VOR DEM HAUPTRESTAURANT



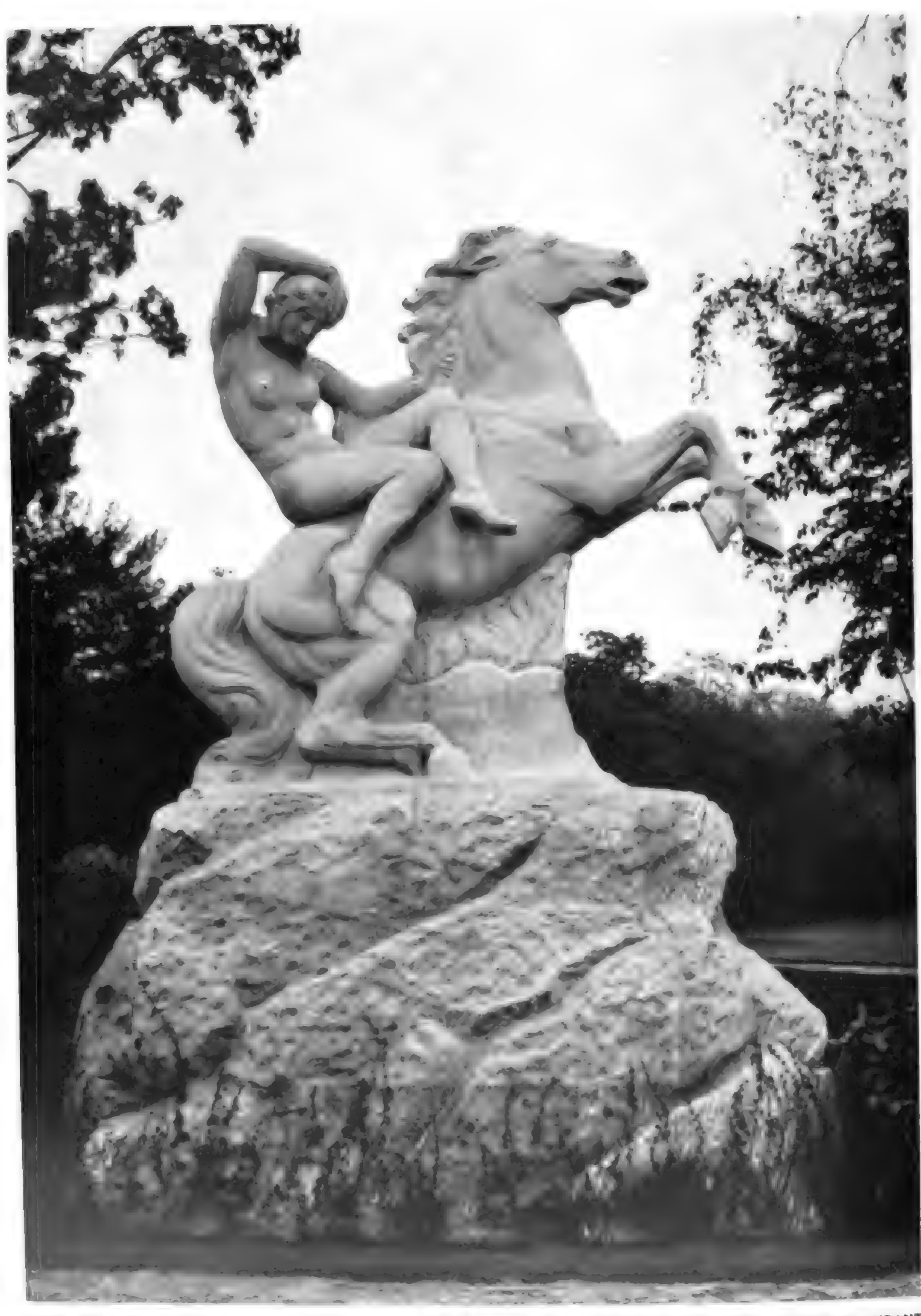
ERWIN KURZ-MÜNCHEN BRUNNENFIGUR



EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN — SPRINGBRUNNEN VOR DEM HAUPTRESTAURANT



ERWIN KURZ-MÜNCHEN — BRUNNENFIGUR



KARL EBBINGHAUS-MÜNCHEN KALKSTEINGRUPPE „PHANTASIE“ VOR DEM HAUPTRESTAURANT



FRITZ BEHN-MÜNCHEN KALKSTEINGRUPPE „KRAFT“ VOR DEM HAUPTRESTAURANT



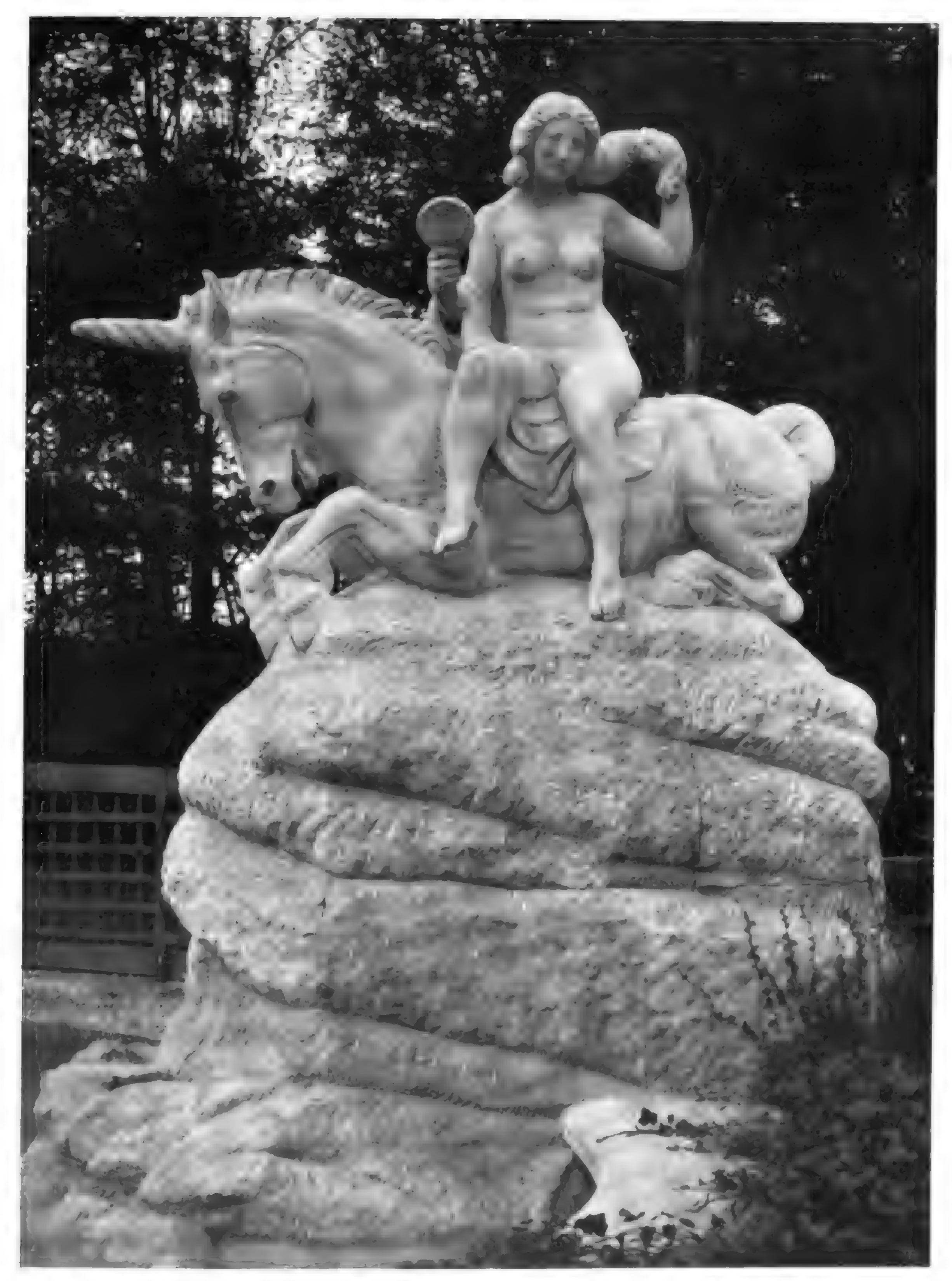
BERNHARD BLEECKER-MÜNCHEN — KALKSTEINGRUPPE „REICHTUM“ VOR DEM HAUPTRESTAURANT



HERMANN HAHN-MÜNCHEN KALKSTEINGRUPPE „SCHÖNHEIT“ VOR DEM HAUPTRESTAURANT



BERNHARD BLEECKER-MÜNCHEN KALKSTEINGRUPPE „REICHTUM“ VOR DEM HAUPTRESTAURANT



HERMANN HAHN-MÜNCHEN KALKSTEINGRUPPE „SCHÖNHEIT" VOR DEM HAUPTRESTAURANT

Innenräumen versucht werden kann. Aber anregend sind alle diese Arbeiten, und sie eröffnen einen angenehmen Ausblick auf die Zukunft: denn es ist wirklich an der Zeit, daß die Wandmalerei wieder mehr zu ihrem Rechte kommt. Auf den Stil der Malerei wird es nur von wohltätigem Einfluß sein.

Es bleiben uns noch einige plastische Arbeiten zu besprechen übrig. — Am Portal der Ausstellung stehen auf Pfeilern vier Puttengruppen mit Früchten, je zwei von EDUARD BEYRER und HUBERT NETZER, sehr tüchtige Arbeiten von vortrefflicher Durchbildung, deren Aufstellung allerdings nicht den Eindruck des Natürlichen macht. — Vor dem Theater an einem Wasserbecken die liegende Figur einer Quellnymphe, von DÜLL und PEZOLD, dekorativ günstig, aber in der Form nicht sehr angenehm; zwei Hermen von den gleichen Künstlern, rechts und links vom Theatereingang, gehören dagegen zu den wenigen Plastiken der Ausstellung, die man als durchaus ungenügend bezeichnen muß. — Die Marmorfigur eines schlafenden Pan von C. A. BERMANN erfreut durch die Schönheit des Materials und die vorzügliche Arbeit. Von einer gewissen Manieriertheit der Empfindung ist sie dagegen kaum freizusprechen.

In dem Schulgarten zwischen Halle IV und V steht ein für einen öffentlichen Platz in München bestimmter Brunnen von JOSEF FLOSSMANN, ein reizendes, liebenswürdiges Werk von ganz vorzüglicher Durchbildung und schönem Verhältnis von Plastik und Architektur.



JOSEPH FLOSSMANN-MÜNCHEN BRUNNEN

Von den originellsten plastischen Arbeiten auf der Ausstellung können wir erst in einem späteren Hefte Abbildungen bringen: es sind die grotesken Majoliken von JOSEF WACKERLE an dem Laubengang entlang der Halle I, dessen Mitte der schlafende Pan von BERMANN einnimmt. Ihre Besprechung sei, da ganz neue Probleme dabei angeschlagen werden müssen, auf später verschoben.

W. RIEZLER

BERICHTIGUNG

In dem Aufsatz über das Molchow-Haus im vorigen Heft sind die Namen der Architekten im letzten Abschnitt verwechselt und dementsprechend umzustellen. Von SAARINEN (nicht von GESELLIUS) sind Diele und Arbeitszimmer und von GESELLIUS (nicht von SAARINEN) Schlafzimmer und Küche. Und nicht GESELLIUS, sondern SAARINEN ist das männliche, kräftige Talent, während GESELLIUS sich als die nervösere, weiblichere Begabung darstellt. Dieser Irrtum betrifft natürlich nur die Zuteilung der Zimmer; die sachliche Charakterisierung wird dadurch nicht berührt; der Irrtum sei aber berichtigt, da er die Autorschaft der Architekten betrifft. ERNST SCHUR

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Druck und Verlag von F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86.



FRITZ KLEE-MÜNCHEN FRIES AM HAUS DER SCHWABINGER SCHATTENSPIELE

WOHN- UND WIRTSCHAFTSBAUTEN AUF DER AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1908

Die kunstgewerbliche Revolution hat beim Innenraum eingesetzt. Das macht sich auf der Ausstellung draußen deutlich bemerkbar, insofern als das Gebiet der Innendekoration mit besonderer Liebe und besonderem Erfolge bearbeitet worden ist. Erst vom Innenraum aus wurde das Problem der baulichen Gestaltung in Angriff genommen. Der Kunstgewerbler merkte sofort, daß sich gute Raumwirkungen nur unter energischer, planmäßiger Mithilfe des Baumeisters erzielen lassen, und ward so vom Möbel zum Raum, vom Raum zum Haus geführt. Während in allen früheren Stilperioden das Kunstgewerbe an die Architektur anknüpfte — bis zum Zopf und Empire weisen sämtliche Möbel architektonische Formen auf — ist bei uns Heutigen die Architektur vom Kunstgewerbe ins Schlepptau genommen worden, eine Entwicklungsweise, die Bedenken erregen mag, deren historische Richtigkeit jedoch nicht bezweifelt werden kann. Wenn unsere heutige künstlerische Theorie mit allem Nachdruck das „Bauen von innen heraus" verlangt, so entspricht diese Theorie durchaus dem historischen Prozesse, der sich hier abgespielt hat.

Was unsere Architektur auf diesem Wege bis heute erreicht hat, ist wohl nicht mehr als eine solide Grundlage für eine fruchtbare Weiterentwicklung. Am reinsten tritt das architektonische Können unserer Zeit an einfachen Aufgaben hervor, an schlichten Zweckbauten, die keine repräsentative Bedeutung haben. Hier haben wir heute schon festen Boden unter den Füßen. Einige Bauten des Vergnügungsparkes der Ausstellung mögen als Illustration dieser Sachlage dienen.

Im Anfange der kunstgewerblichen Revolution zeigten die Ausstellungen nur Paradestücke, die nur die künstlerisch-prinzipielle Seite der neuen Ausdrucksweise zur Diskussion stellten. Es war die Zeit der großen Worte und der großen Gebärden; der Bestandteil „Zweck" in dem Begriff „Kunstgewerbe" ward nur wenig beachtet. Es ist sicher, daß von einigen Männern die kunstgewerbliche Produktion damals geradezu als ein neues Mittel zur Darstellung ihrer Psyche angesehen wurde, als ein Mittel zur Selbstenthüllung. Nicht viel hätte gefehlt, und man hätte die bekannte Definition der Landschaft auf das Möbel übertragen: „Der Stuhl ist ein Seelenzustand". Aber bald wurde erkannt, daß der Diener nicht dadurch Ehre erwirbt, wenn er das Dienen verschmäht; es ward erkannt, daß die Ehre und der Ruhm des Kunstgewerbes nicht in hohen Gebärden, sondern in der gewissenhaften Erfüllung der Aufgaben liegen, die ihnen das Leben stellt.

An solcher Bescheidenheit lassen es die erwähnten Bauten nicht fehlen; sie spricht sich schon in der Wahl der Aufgaben aus. Beschränkte, begrenzte Bedürfnisse sind es, denen Riemerschmids Arbeiterhäuser, Franz Zells ländlicher Gasthof und das Streckenwärterhaus von August Blössner dienen wollen. Zugleich wird damit ein Hauptprogrammpunkt der Ausstellung verwirklicht: zu zeigen, daß selbst äußerste Begrenztheit der Mittel niemals ein Hinderungsgrund für geschmackvolle Gestaltung zu sein braucht. Ja, für die Hauptreize, die man von einem Wohnbau erwartet, bildet das Geld überhaupt keine Vergleichsgröße, denn sie sind reine Angelegenheit der künstlerischen Disposition. Es ist keine Frage, daß Riemerschmids Arbeiterhäuser mit ihrer peniblen Sparsamkeit an behaglicher, traulicher Wohnstim-



PETER DANZER-MÜNCHEN TEEHAUS IM VERGNÜGUNGSPARK

mung Hunderte von kostspieligen Villen übertreffen; daß in dem ländlichen Gasthof mehr einladende Freundlichkeit, mehr „seelischer Komfort“ zu finden ist, wie in manchem weltberühmten Savoy-Hotel.

Der ländliche Gasthof kann als typisch für die in München gegenwärtig herrschende Architekturrichtung gelten. Anheimelnd, schlicht und malerisch in seiner äußeren Erscheinung, innen praktisch, gediegen und gemütlich, fügt er sich der süd- und mitteldeutschen Hügellandschaft, für die er wohl zunächst gedacht ist, auf das glücklichste ein. Franz Zell war der Spiritus rector des Ganzen; von ihm rührt die Anlage, die Grundstücksdisposition, kurz alles rein Architektonische her. An den Zimmereinrichtungen im ersten Stock sind mehrere Künstler beteiligt; um so erfreulicher erscheint die innere Uebereinstimmung, die alles bindet. Ebenfalls von Franz Zell stammt das hübsche, malerische Tanzzelt in der Nähe der großen Bierwirtschaft.

Die erwähnten Arbeiterhäuser gehen geradezu an die allerunterste Grenze des Aufwandes, vermittels dessen eine Familienwohnung unter eigenem Dache beschafft werden kann. Zwei Zimmer und eine Küche, letztere freilich zugleich als Wohnraum benützbar, eine Einrichtung, die die moderne Wohnungshygiene zwar perhorresziert, mit der aber als mit einer unausrottbaren, wohlbegründeten Uebung immer gerechnet werden muß; dabei sämtliche Nebenräume wie Keller, Speicher etc. und, als einziger „Luxusraum“, eine bei der Küche gelegene zementierte Kammer für die Schmutzarbeit. Die Bodenpreise verlangten die peinlichste Sparsamkeit in der Raumausnützung; überall war das eben noch Zulängliche die Norm. Der Neigungswinkel der Treppe ist so stumpf wie möglich; ja, sie nimmt oben noch einen Teil vom Fußboden der Kammer hinweg, aber das merkt man nicht, da an dieser Stelle ein sehr breites Bett sich befindet, in dem nötigenfalls drei kleine Menschen der Quere nach untergebracht werden können. Der Spielraum der Türen ist auf den Zentimeter ausgerechnet. Gelegentlich ragen sie sogar in eine benachbarte Türe hinein, die im rechten Winkel dagegen steht; macht nichts, selbst dann kann diese verengerte Tür noch passiert werden. Eine eigene Speichertreppe wird durch eine an der Wand befestigte Leiter erspart, und so fort, eine Kette unnachsichtlicher Einschränkungen. Und das Ergebnis? Ein behagliches Arbeiterheim zu einem Mietpreis von 18 M. monatlich!

Das ist der Geist unseres heutigen kunstgewerblichen Strebens, vertreten durch einen der phantasiereichsten Künstler, die die deutsche Handwerkskunst ihr Eigen nennt. Und



ARCH. FRITZ KLEE UND PETER DANZER — AUS DEM VERGNÜGUNGSPARK

ll diese Kargheit hindert nicht, daß diese chöpfungen die charakteristische Marke ihres Irhebers, poetische Raumwirkung, deutlich erennbar an sich tragen. Das ist die elementare ünstlerische Funktion: die Notwendigkeit zur 'reiheit erheben, den Stoff überwinden und ım seine Schwere nehmen, aus dem heteroomen Zweck autonome Poesie machen.

Bei RIEMERSCHMID sind es außer der urprünglichen künstlerischen Anlage Liebe und ıteresse, die dieses Wunder wirken. Keiner einer Stühle, kein Quadratzentimeter seiner 'eppiche läßt diese wohltuende innere Wärme ermissen. Wärme des Gemütes, in Arbeit mgesetzt, das macht den Reiz seiner Schöpıngen aus.

Seine Frühstückshalle, ein wesentlicher Bestandteil der reizenden, intimen Platzgetaltung, die RIEMERSCHMID zwischen Halle III nd II geschaffen hat, bildet ein einfaches, egelmäßiges Sechseck mit laternenartiger Erıöhung des Daches. Es ist erstaunlich, was diese einfache Disposition für Leben in die äußere und innere Erscheinung des kleinen Bauwerkes bringt. Unter anderem wird dadurch innen der Platz geschaffen für den launigen bunten Fries von PAUL NEU, der seinerseits die polygonale Gebrochenheit der Malfläche außerordentlich geschickt ausgenützt hat.

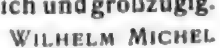
Viel architektonische Erfindung hat auch O. ORLANDO KURZ in seinem Kinematographentheater an den Tag gelegt. Auch hier ist es ein ausgesprochen malerischer Geist, das heißt das Streben nach amüsanten Raum- und Schattenwirkungen, der das Ganze beherrscht.

Neben seiner Frühstückshalle, von der wir hier einige Abbildungen bringen, kann PETER DANZERS Ceylonteestube als eine der hervorragendsten Raumschöpfungen der Ausstellung gelten. Etwas Behaglicheres als die große Teestube läßt sich kaum denken; sie kommt in dieser Eigenschaft fast einer Schiffskajüte nahe. Was bringt das einfache Motiv der gedeckten Veranda innen und außen an räumlicher Schönheit hervor! Wie reizvoll nimmt sich die gedeckte Seitenlaube aus, wie niedlich, ja spielzeughaft niedlich ist der Vorgarten ausgestaltet! Man darf der ganzen Schöpfung das Ehrenprädikat einer erstklassigen Architekturdichtung geben.

Bleibt noch die große Bierwirtschaft zu erwähnen, in mächtigen hölzernen Spitzbogen angelegt, die, als sie noch nackt dastanden, lange Zeit eine wirkliche Zierde des sonst so wüsten Ausstellungsterrains bildeten. Künstlerisch sind an ihr die Architekten FRANZ ZELL, OTTO DIETRICH, O. ORLANDO KURZ beteiligt. Man kann sie wohl als gute, nicht aber als mustergültige Architekturleistung bezeichnen. Der große Saal wirkt etwas wüst und unartikuliert. In der dekorativen Ausstattung der Wände waltete kein sehr glücklicher Geschmack, wenigstens soweit die untere Partie in Betracht kommt. Die einfache weißblaue Streifung des „Gewölbekerns“ wirkt dagegen gut, übersichtlich und großzügig.



AUGUST BLÖSSNER-MÜNCHEN — STRECKENWÄRTERHAUS



WILHELM MICHEL



FRANZ ZELL-MÜNCHEN LÄNDLICHER GASTHOF



RICHARD RIEMERSCHMID-PASING ARBEITERHAUS FÜR DIE GARTENSTADT HELLERAU BEI DRESDEN



ARCH. FRANZ ZELL-MÜNCHEN TANZZELT IM VERGNÜGUNGSPARK



ARCH. ORLANDO KURZ-MÜNCHEN KINEMATOGRAPHEN-THEATER



ARCH. FRANZ ZELL, OTTO DIETRICH UND ORLANDO KURZ — DIE GROSZE BIERWIRTSCHAFT IM VERGNÜGUNGSPARK



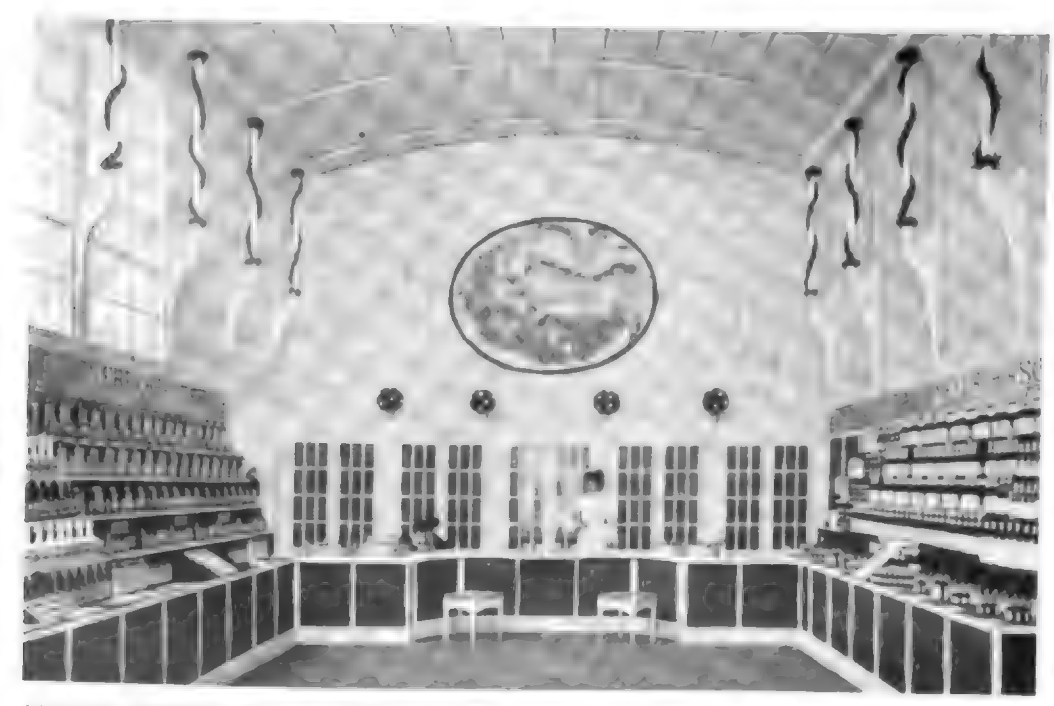
ARCH. FRANZ ZELL, OTTO DIETRICH UND ORLANDO KURZ HALLE DER GROSZEN BIERWIRTSCHAFT



ARCH. FRANZ ZELL-MÜNCHEN AUS DER GASTSTUBE IM LÄNDLICHEN GASTHOF



RICHARD RIEMERSCHMID • • AUS DER FRÜHSTÜCKSHALLE (VGL. SEITE 443) • • GEMALTER FRIES VON PAUL NEU



RICHARD RIEMERSCHMID • AUSSTELLUNGSRAUM • WANDBILD VON FRANZ REINHARDT-MÜNCHEN







PAUL NEU-MÜNCHEN GEMALTER FRIES IN DER FRÜHSTÜCKSHALLE (VGL. SEITE 481)







PAUL NEU-MÜNCHEN GEMALTER FRIES IN DER FRÜHSTÜCKSHALLE (VGL. SEITE 481)



RICHARD RIEMERSCHMID-PASING b. MÜNCHEN — WOHNKÜCHE AUS DEM ARBEITERHAUS (VGL. SEITE 477)
AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, G. M. B. H., DRESDEN UND MÜNCHEN



M. A. NICOLAI-MÜGELN — KORBMÖBEL AUS EINEM GARTENZIMMER
AUSFÜHRUNG: JULIUS MOSLER, HOF-KORBWARENFABRIK, MÜNCHEN

HESSISCHE LANDESAUSSTELLUNG FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST DARMSTADT 1908

Man braucht eine der üblichsten und billigsten Redensarten, wenn man einer Ausstellung nachrühmt, sie sei „reich an Anregungen". Das sagt rein garnichts über ihren positiven Gegenwartswert und verwandelt die erwartete Abschätzung der Ernte wieder in eine Vertröstung auf die neue Aussaat. Kein Mensch aber denkt daran, deren Entwicklung und Ergebnis zu kontrollieren.

Dazu gäbe ja auch allein Ruhe und Stetigkeit in dem Zusammenwirken aller an einem gemeinsamen Werk beteiligten Kräfte die Möglichkeit. Wo aber gönnte solche Gunst die stürmende Hast unserer Tage? Trügerisch war auch die junge Hoffnung, die dereinst von der Darmstädter Künstlerkolonie den Segen stillen Wirkens und Ausreifens erhoffte. Nach dem jugendlich unreifen Versuch der kühnen ersten Ausstellung, des „Dokumentes deutscher Kunst" von 1901, folgte die Auflösung der Kolonie. Die Künstler schieden unbedenklich aus dem Ernst-Ludwigshaus auf der Mathildenhöhe, sobald ein festes Amt auswärts sie lockte. Schon die kleine Ausstellung vom Jahre 1904 schufen zum größten Teil neue Leute neben nur zweien vom alten Stamm.

Darnach wäre als geschlossene Leistung der Kolonie nach ihrer erneuten Wandlung wohl überhaupt kein Ausstellungswerk mehr zu erwarten gewesen, so streng gesondert gehen die einzelnen, gegenwärtig im Ernst-Ludwigshaus schaffenden Künstler ihren eigenen Wegen und Zielen nach.

Aber inzwischen ist ringsum im Lande eine gute Saat aufgegangen, denn den vom Großherzog zu ganz freier Tätigkeit berufenen Kräften sind jetzt andere zur Seite getreten, die sich heimisch gemacht haben im hessischen Staat. Damit wird für den besonderen Darmstädter Fall doch einmal eine Nachwirkung früherer Ausstellungen bewiesen. Nicht mit dem vielleicht erwarteten Ergebnis freilich, daß diese die Art und Richtung der unbeteiligten Künstler bestimmt hätten. Aber sie haben bei den staatlichen und privaten Auftraggebern in Hessen eine künstlerische Gesinnung und ein Wollen lebendig gemacht, dessen Verdienst und dessen Wert sich erst erkennen lassen, wenn seinen Schöpfungen die traurigen Gegenbeispiele aus den benachbarten Gebieten entgegengestellt werden. Die Behörden haben sich den modernen Forderungen angeschlossen, und sie sind bemüht, sie in ausgeführten Werken zu erfüllen. Das hat wiederum zurückgewirkt auf die Industrie und auf die Handwerker, selbst auf die Klein- und Einzelbetriebe, auf die Töpfer und Korbflechter, die Leinweber und Elfenbeinschnitzer in Hessen.

Die Bedeutung der neuen Darmstädter Ausstellung liegt darin, daß sie Aufschluß gibt über diese Dinge. Nicht eine stolze Repräsentation einer auf lange Entwicklung zurückschauenden heimischen Kunstpflege und absoluten Leistungsfähigkeit ist sie, wie das viel größere Münchner Werk, aber eine zwar nicht vollkommene, doch befriedigende Antwort auf die Frage: Welche Frucht hat des jungen kunstfreundlichen Großherzogs fördernde Bemühung um die moderne Sache in ihrer erzieherischen Absicht gezeitigt, in der Uebertragung auf die der Kunst und dem Handwerk dienenden Kreise seines Volkes? Wer den Sinn dieser Frage nicht mit sich trägt beim Schreiten durch die Ausstellung, wird ihr nicht gerecht werden können. Das hat mancher fremde Kritiker vergessen, der Einheitlichkeit des Stiles und geschlossenen Eindruck vermißte, wo ihm doch jede Leistung entgegenrief: Ich will als Zeugnis eines einzelnen vorwärtswollenden Strebens verstanden sein.

So wäre denn zur Abwechslung das Urteil über Darmstadt 1908 einmal der kurz zusammenfassenden Beschreibung vorangestellt statt angefügt. Außer acht ist gelassen, was die Abteilung Freie Kunst an Werken der Malerei und Plastik bietet, da dessen Würdigung an anderer Stelle geschehen soll. Die Bilderhalle aber und der ihr angegliederte hochaufspringende Aussichtsturm müssen vor den andern Ausstellungsbauten erwähnt werden, denn im Gegensatz zu deren vorübergehender Bedeutung sind sie feste, für alle Zeiten errichtete Monumentalwerke OLBRICHS, Stiftungen der Stadt Darmstadt zum Gedächtnis an die Vermählung des Großherzogs, nicht Geschenke an den Landesherrn, wie vielfach irrig verbreitet ist. Ueber die Anlehnung an die Formen assyrisch-babylonischen Baustils unterrichtet die Abbildung, und sie läßt auch hervortreten, wie der Erbauer die Innengliederung des Hauses in der besonderen Ausbildung der Einzeldächer betont, wie er die Macht der aufsteigenden Wände und die Masse des ganzen Komplexes durch Profilierungen, Portal- und Fensterausschnitte

zu bewegen versucht hat. Eine große, aber eine starre und frostige Majestät ruht in der ganzen auf die Grundmauern des Darmstädter Wasserwerks gestellten Anlage. Gegenüber diesem überragenden Koloß die nur für die Ausstellungsdauer errichtete Halle für angewandte Kunst zu starker Geltung zu bringen, hat Professor ALBIN MÜLLER schon beim Entwurf absichtlich gar nicht versucht. Er führte sie als ein breitgelagertes Langhaus an der östlichen Niederung der Mathildenhöhe auf, gab ihr Leben durch wechselvolle Bildung der Dachlinien und Giebel, legte aber doch die Hauptarbeit in das Innere, wo für unzählige Räume mit eigenen Bedürfnissen an Größe und Licht Platz geschaffen werden mußte.

Ein Schaustück für sich und ein namentlich technisch interessanter Versuch ist gleich am Eingang der von JOBST nach Plänen der staatlichen Baubehörde geformte, von Prof. SCHARVOGEL in der Großherzogl. Keramischen Manufaktur ausgeführte Keramische Hof für Bad-Nauheim. Den Mittelpunkt der Anlage bildet ein mit reich besetzten Blumenbeeten ausgefüllter Brunnenhof. Darum zieht in langgezogenem Rechteck der aus Kacheln aufgebaute Wandelgang derart, daß die einzelnen Pfeiler flache Dachträger stützen und das Dach selbst aus dunkelroten Ziegeln sich nach dem inneren Hofe neigt. JOBST bildete einen reichen ornamentalen Schmuck an Sockeln, Friesen und Kapitälen und schuf am Schaft der viereckigen Pfeiler abwechselnd die Gestalt eines stehenden Mannes und einer Frau. Seiner Modellierung gab er zur Hervorkehrung der architektonischen Bedeutung streng stilisierte Form und suchte die engste Verbindung mit der Wirkung des Materials. Dies aber ist eine nach langen Versuchen in schärfstem Brand erzielte feinkörnige Terrakotta rötlichgelben Tones. Sie ist in der Farbe besonders für die durchschnittlichen Lichtverhältnisse unserer mitteldeutschen Landschaft berechnet und stimmt mit so ziemlich jedem Blatt- und Pflanzenschmuck zusammen. Es wäre zu bedauern, wenn diesem ersten Versuch einer Einführung der Baukeramik nicht ähnliche an anderen Orten folgten.

Am Ende des Hofes, vor dem Eingang zur großen Trink- und Wartehalle für Bad-Nauheim — die hier lediglich zur Aufnahme von 6 großen Wandbildern von LUDWIG V. HOFMANN dient — plätschert ein Brunnen aus poliertem Kalkstein mit dem Aufsatz einer bronzenen Puttengruppe, die ein kleiner Neptun beherrscht. JOBST hat das Werk leicht und lustig erdacht.

Schließlich sind auch die mit erlesenstem Luxus ausgestatteten Fürstenbäder, samt Vor- und Ankleideräumen von ALBIN MÜLLER entworfen, ein Beweis der Fürsorge des hessischen Staates für das Nauheimer Bad.

In den Flügeln des Ausstellungshauses scheiden sich die Abteilungen der Baubehörden, der Gewerbeschulen und der Darmstädter Möbelindustrie.

Zunächst ist in einer langen Flucht von Räumen das eigentliche Programm des Unternehmens, die moderne Gesinnung des hessischen Staates gekennzeichnet. Alle die Säle und Gelasse stehen in einer Echtheit der Aus- und Durchbildung vor dem Beschauer, daß auch nicht der leiseste Gedanke an flüchtige Aufmachung und Ausstellungszauber aufsteigen kann. Sie werden samt und sonders im Spätherbst des Jahres ihrer praktischen Bestimmung zugeführt. Kein Zweifel, daß der für das neue Mainzer Justizgebäude bestimmte Schwurgerichtssaal von Prof. PAUL BONNATZ in Stuttgart hier den Preis davon trägt. Ein prachtvolles Material, graue Eiche mit gewellten Palisanderleisten, hält die ernste Stimmung einer großen und einfachen Vornehmheit gefangen und in allen Bei- und Zugaben, zumal in den schweren Lichtträgern aus Glasgehängen, ist sie auch in den Einzelstücken gewahrt.

Darnach ist Prof. ALBIN MÜLLERS Mainzer Richterbibliothek ein Saal von lichter Freundlichkeit, während OLBRICHS Zimmer des Landgerichtsdirektors in seiner robusten Wucht und Feierlichkeit ganz die präsidiale Würde zum Ausdruck bringt. Ein Zimmer aus dem Darmstädter Steuerkommissariat, Vorgemach und Amtsstube des Direktors der Darmstädter Baugewerkschule, das Konferenzzimmer des Offenbacher Gymnasiums, ein Volksschulsaal einer oberhessischen Landgemeinde folgen, nicht gleichmäßig gelungen im Entwurf, aber von Eigenart und modernem Formensinn erfüllt.

Rühmt die Ausführung in jedem Ding die handwerkliche Schulung, die Sicherheit und Gewandtheit der hessischen Arbeiter in der Materialbehandlung, so ergibt leider der Einblick in die Ausstellung der gewerblichen Schulen ein dürftiges Resultat. Gewiß ist die kleine Ausstellung der Offenbacher Technischen Lehranstalten, die unter der neuen Leitung des freiwillig aus seiner alten Stellung geschiedenen früheren Frankfurter Stadtbauinspektors HUGO EBERHARDT wohl einem fröhlichen Aufschwung entgegengehen, überraschend vielgestaltig und ein Beweis frischesten Strebens. Auch die Darmstädter und die Binger Baugewerkschulen sind trefflich herausgekommen, aber sonst hätte man hier schon



HESSISCHE LANDESAUSSTELLUNG DARMSTADT 1908



GESAMTANSICHT DES AUSSTELLUNGSPLATZES



JOSEPH M. OLBRICH-DARMSTADT — AUSSTELLUNGSGEBÄUDE FÜR FREIE KUNST

rein äußerlich mehr erwartet, als es die außerdem vertretenen Anstalten vorführen. Man muß den Begriff Landesausstellung für diese Gruppe bei so unvollständiger Veranschaulichung ausschalten und kann den Rückschluss wagen, daß die Gesamtleitung des hessischen Gewerbeschulwesens eine umfassende öffentliche Rechenschaftsablage über ihr begonnenes Reformwerk noch für verfrüht angesehen hat.

Zwei reizvolle Sondergruppen bedeuten die Räume der von I. SCHNECKENDORF geleiteten Grossherzoglichen Edelglasmanufaktur und der Schriftgießerei GEBR. KLINGSPOR in Offenbach.

Die Ausstellung der Darmstädter Möbelindustrie hat an Glanz und Pracht, aber auch an Fülle der Leistungen die kühnsten Erwartungen übertroffen. Es wäre unrecht, wollte man dabei nicht die Firma L. ALTER besonders nennen, so sehr tritt sie mit ihren nach Dutzenden zählenden Räumen hervor. Eine Diele und eine angeschlossene Halle, von W. LOSSOW und MAX HANS KÜHNE in Dresden entworfen, steigen in wirklich monumental großen Formen empor und bieten den denkbar feierlichsten Willkomm zur Wanderung durch die Flucht der Säle und Zimmer. Ein Schmuck- und Prunkstück ist aber auch Prof. FRITZ SCHUMACHERS (Dresden) Speisesaal aus grauem mit reichen Intarsien gezierten Ahornholz. In leichten Wölbungen runden sich die Bögen der Stuckdecke darüber und sprechen mit hinein in die Stimmung heiterer Pracht und festlicher Ruhe, wie die fein verteilten Musterungen und Farben auf der Wandbespannung und den Streben, an den Fensterverglasungen und den Deckenlichtern.

Von den Darmstädtern erweist sich ALFRED KOCH, der das erwähnte Offenbacher Lehrerzimmer in der Abteilung für Staatsaufträge geschaffen hat, in mehreren Einrichtungen als ein sicherer und mit guter Erfindungsgabe ausgerüsteter Künstler der Raumschmückung. Sein Erfolg ist um so erfreulicher, als er zum ersten



W. JOST-NAUHEIM • KERAMISCHER HOF FÜR BAD NAUHEIM • BILDNERISCHER SCHMUCK UND BRUNNEN VON HEINRICH JOBST-DARMSTADT

AUSFÜHRUNG DER TERRAKOTTEN: GROSZHERZOGLICHE KERAMISCHE MANUFAKTUR, DARMSTADT

Male seinen Namen in die weitere Oeffentlichkeit gebracht hat. Eine ganz außerordentliche Produktivität und Arbeitskraft hat jedoch



E. RIEGEL-DARMSTADT • GRÜNER NEPHRITBECHER IN SILBER GEFASZT, VERGOLDET, M. TURMALINEN BESETZT
(Eigentum S. K. H. des Großherzogs von Hessen)

Prof. ALBIN MÜLLER entfaltet. Ganze Reihen von zusammenhängenden Räumen sind im Entwurf von ihm gestaltet, und zu den Wohngelassen jeglicher Bestimmung hat er blumenerfüllte Loggien und Ruheräume, kühle Brunnenhöfe und eingebaute Innengärten gefügt, der Wanderung durch das große Gebäude im freundlichen Wechsel der Bilder das Ermüdende zu nehmen. Im ganzen wie im einzelnen bewährt sich trotz der Fülle der Aufgaben ein rechter Ernst der Erwägung, nicht schnell zufriedenen, spielerisch betriebenen Findens. Man darf dies Lob auch auf die außerhalb der Halle gezeigten Leistungen Prof. MÜLLERS anwenden, auf den klar und gut geformten Garten, der zum Gebäude der Architekturausstellung hinüberleitet und auf die Gebäude selbst.

Die Architekturausstellung ergänzt das in den ausgeführten Räumen der Halle für angewandte Kunst niedergelegte Bekenntnis der Staatsbaubehörde zur modernen Anschauung. Sie bringt außer einer Sammlung von Arbeiten der bekanntesten hessischen Architekten eine Ueberschau einer großen Anzahl vom Staat geschaffener Gebäude aller erdenklichen Art in guter künstlerischer Fassung. Auch zwei außerhalb der Heimat zu Ruhm und Ehren gekommene Meister haben sich dazu verstanden, einmal in der Vaterstadt umfassenden Bericht über ihr Schaffen etwa während des letzten Jahrzehnts zu geben. LUDWIG HOFFMANN, der Berliner Stadtbaumeister, und ALFRED MESSEL stellten das Bildermaterial zu zwei Kollektivausstellungen zur Verfügung.

Die Dreihausgruppe mit gesonderten Einzelbauten von OLBRICH, GEWIN und SUTTER ist für alle Dauer errichtet und hält an dem in Darmstadt seinerzeit zuerst gewagten Versuch fest, völlig ausgebaute Wohnhäuser, die nach Ausstellungsschluß bezogen werden sollen, vorzuführen. Leider stimmen die drei nebeneinandergestellten Gebäude in der Form, zumal in der Fassadenbildung nur gar nicht zusammen, und das ist — zumal sie bleiben — fatal. OLBRICHS oberhessisches Haus lehnt sich nicht, wie der Name glauben läßt, an irgendwelche Bautradition der Provinz an, nach der es benannt ist. Es ist Eigentum oberhessischer Fabrikanten und Handwerker, die darauf Wert legten, ihre Erzeugnisse in geschlossener Gruppe zu zeigen. Schon im Material und in der Arbeit des Aufbaues ist es oberhessischen Ursprungs, vollends in der inneren Ausstattung. Die Möbelindustrie von Gießen, Friedberg, Alsfeld, Nidda, die Lauterbacher und Alsfelder Leinenweberei, die zu neuer Blüte gekommene oberhessische Haus-

töpferei, sogar die Vogelsberger Spielwarenheimarbeit haben daran teil und geben ein erfreuliches Bild ihrer Leistungsfähigkeit. Die Häuser GEWIN und SUTTER hätten im äußeren Eindruck durch größere Ruhe und Einheit der Form gewonnen, im Innern sind auch sie gut ausgestattet, und nach der Wanderung durch so viele, von prunkendem Luxus erfüllte Räume freut man sich, doch wenigstens einen schüchternen Versuch einer einfach gediegenen bürgerlichen Zimmereinrichtung zu finden.

Nun ließe sich ja aus der Fülle kleiner Sonderausstellungen natürlich noch viel Erwähnenswertes herausholen. Allein Prof. ERNST RIEGELS prächtige, in Form und Material so trefflich zusammengestimmte Schalen, Pokale, Schmuck und Metallgerät mancherlei Gebrauchs verdienten eine ausführliche Besprechung — wäre hier zunächst nicht an eine allgemeine, summarisch zusammenfassende Berichterstattung gedacht.

So mag dem raschen Rundgang durch die Darmstädter Ausstellung die Einkehr im Arbeiterdörfchen des Ernst-Ludwig-Vereins zur Errichtung billiger Wohnungen ein Abschluß sein, denn kein erfreulicherer könnte gewünscht werden.

Bescheiden duckt sich die Anlage des Arbeiterdorfes, als habe sie mit den vornehmen Dingen der Ausstellung nichts zu tun, am äußersten Nordostabhang der Mathildenhöhe. Sechs kleine Häuser sind um einen von Prof. WIENKOOP gestalteten großen Platz frei gelagert und alle zur Ausführung durch hessische Fabrikanten für ihre Arbeiter bestimmt. Die Typen recht verschiedenartig, denn es sind zwei Zweifamilienhäuser, ein Doppelhaus für zwei Familien, und drei Einfamilienhäuser. Bau und Ausstattung waren an bestimmte Kostengrenzen gebunden, 4000 M. höchstens für das Ein-, 7200 M. für das Zweifamilienhaus, nicht über 1000 M. für die gesamte Inneneinrichtung einer Wohnung, wobei jeder Lieferant gezwungen ist, die mit Preisangabe ausgezeichneten Möbel für den angegebenen Betrag jedem Besteller zu liefern. Die Erbauer sind Professor OLBRICH, Professor WALBE, RINGS, MAHR & MARKWORT, GEORG METZENDORF und Professor WIENKOOP. Die Häuschen sind die freudigste Ueberraschung der Ausstellung gewesen. Denn sind auch schon anderen Orts solche Arbeiterkolonien, mehr als Vorschläge denn zur praktischen Benutzung bestimmt, gezeigt worden, den Darmstädtern blieb es vorbehalten, eine Schöpfung fröhlichster Mannigfaltigkeit der Lösungen zu bringen.

Ist die Darmstädter Ausstellung vielleicht nicht in allen ihren Teilen ein Erfolg, in ihrer Gesamtheit ist sie es gewiß. Ja, in einer Hinsicht darf man sie nicht ein Kunstwerk, sondern ein Kunststück nennen. Ich denke an die Unkosten, die sie verursachte. Da die Stadt Darmstadt ohnehin ihr großes Ausstellungshaus gebaut und der Staat seine Aufträge für all die genannten Gebäude und Räume gegeben hatte, da Gesellschaften und Private willig ihre eigenen Ausstellungswerke richteten, hat die Geschäftsleitung nur — 150000 M. im ganzen für das Unternehmen aufbringen müssen. Das ist auch eine Leistung. -r.



ERNST RIEGEL-DARMSTADT SILBERNER BECHER



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • WEISZE NEPHRITSCHALE MIT VERGOLDETER SILBERFASSUNG, MIT AMETHYSTEN UND SMARAGDEN BESETZT. SOCKEL ALTSILBER UND EBENHOLZ
(Eigentum S. K. H. des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen)



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • GRÜNE NEPHRITSCHALE MIT ALTSILBER-FASSUNG, MIT TÜRKISEN BESETZT
(Eigentum S. K. H. des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen)



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • DUNKELGRÜNE NEPHRITSCHALE MIT ALTSILBER-FASSUNG UND FEUER-OPALEN, SCHAFT IN SILBER GESCHNITTEN
(Eigentum S. K. H. des Großherzogs von Hessen)



ANHÄNGER, GRÜNER NEPH-
RIT MIT GOLDFASSUNG



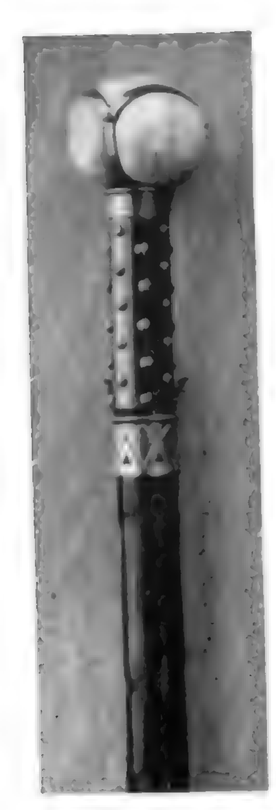
GOLDENER ANHÄNGER MIT TURMALINEN



ANHÄNGER, GRÜNER NEPH-
RIT MIT GOLDFASSUNG



GOLDENER ANHÄNGER MIT SAPHIREN UND TOPASTROPFEN



Amazonenstein mit vergoldeter Silberfassung





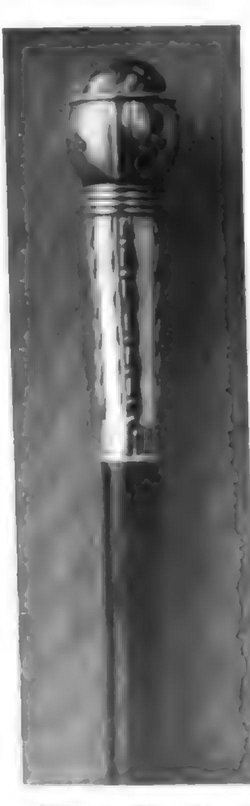
Silber mit Elfenbein und Saphiren



Silber mit farbigen Steinen (Amethyst etc.)



Elfenbein mit Elfenbeineinlage in Ebenholz



Silber mit Elfenbein und Lapis, oben Rosenquarz

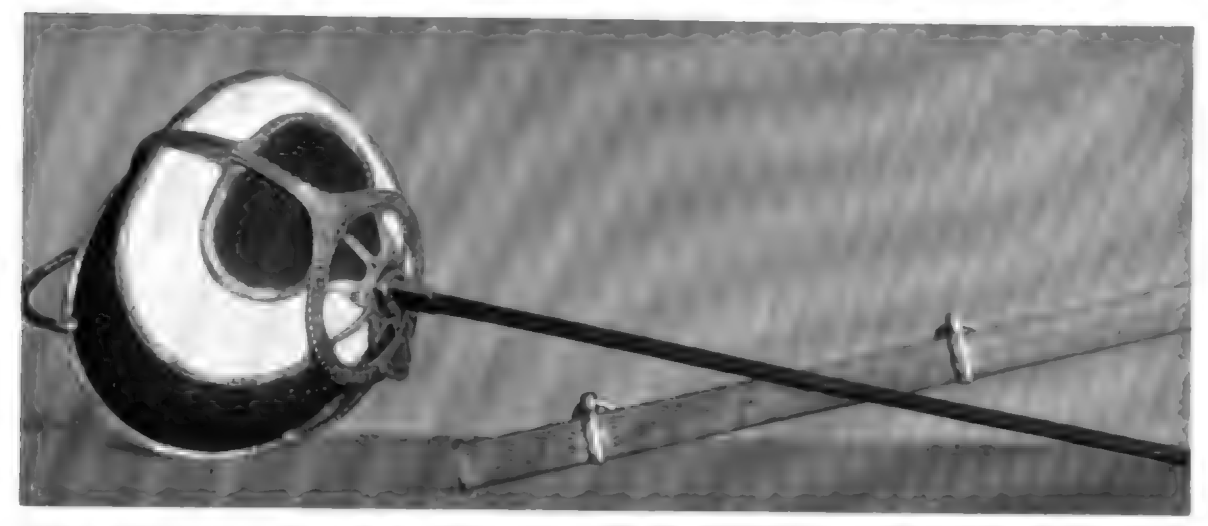


Elfenbein mit silbernen Ringen



Elfenbein, silberne Ringe mit Steinen besetzt

ERNST RIEGEL-DARMSTADT • • SCHIRMGRIFFE • • AUSFÜHRUNG: KARL JORDAN, SCHIRMFABRIK, DARMSTADT



ERNST RIEGEL-DARMSTADT — EHRENSCHLÄGER IN EISENSCHNITT
(EHRENPREIS DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE IN DARMSTADT)

DIE STUTTGARTER STUDENTENKUNST-AUSSTELLUNG

Am 1. Juni wurde im Landesgewerbemuseum von Stuttgart die nach eineinhalbjähriger Vorbereitung zustande gekommene Studentenkunst-Ausstellung von ihrem Protektor, dem König von Württemberg unter großer Beteiligung akademischer Kreise eröffnet, wobei der Präsident der dem Museum vorgesetzten Behörde, nämlich der Kgl. Zentralstelle für Gewerbe und Handel, H. von Mosthaf mit der Begrüßungsansprache die Absichten dieses, in seiner Art erstmaligen Unternehmens in längerer Rede auseinandersetzte. Beteiligte Kreise äußerten sich sehr anerkennend, und auch bei dem Frühstück, welches der König nachher für die Ehrengäste und für die studentischen Teilnehmer im Schloßgarten gab, wurde wiederholt der Befriedigung über den zu erwartenden Erfolg Ausdruck gegeben.



PAUL LANG-STUTTGART • ZAUMZEUG DER TÜBINGER GERMANEN • AUSF.: P. BRUCKMANN & SÖHNE, HEILBRONN

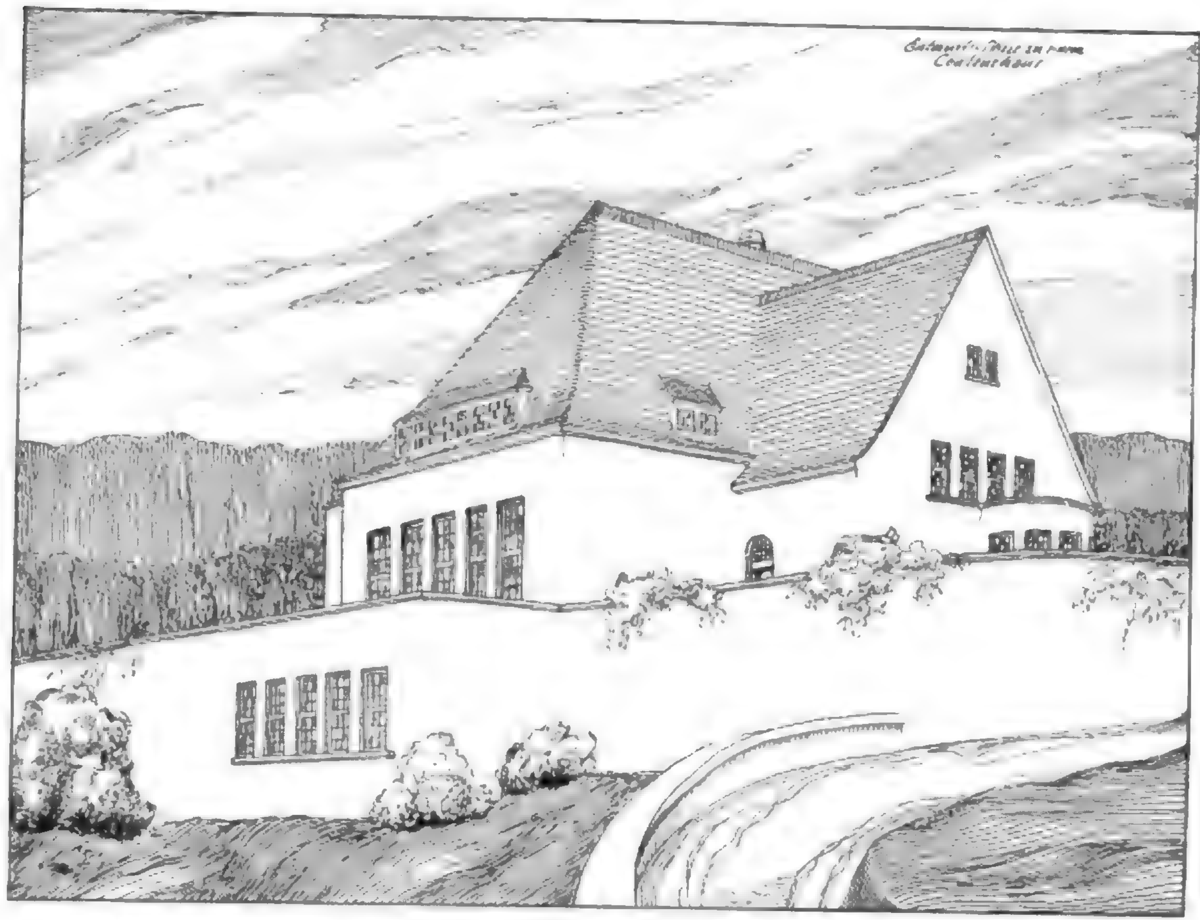
Die Studentenkunst-Ausstellung hält mehr als ihr Titel in seinen beiden Teilen verspricht. In gewisser Beziehung ist man nämlich über die Kunst hinausgegangen und hat auch interessante Bilder aus der studentischen Kulturgeschichte hinzugefügt. Andererseits ist man der in früheren Jahrhunderten etwas sterilen Studentenkunst noch ein wenig zu Hilfe gekommen, indem man auch die Kunst im Dienste der Universitäten heranzog und verschiedene prächtige Schaustücke, namentlich aus den Schätzen der Universitäten von Gießen, Greifswald und Tübingen hinzufügte. Aber mit diesen Teilen der Ausstellung wollen wir uns hier nicht beschäftigen, so verlockend es auch sein mag, die herrlichen alten Universitäts-Scepter und Pokale, die in weiteren Kreisen viel zu wenig bekannt sind, nach ihrem künstlerischen und historischen Werte zu würdigen, auf den Inhalt und die sehr bemerkenswerten Buchmalereien der zahllosen, alten schönen Stammbücher aus den bedeutendsten Bibliotheken und Museen näher einzugehen oder aber die vielen sittengeschichtlich bedeutsamen Reliquien aus der Gründerzeit unserer heutigen Studenten-Korporationen eingehend zu erörtern. Alles dieses bietet nur die Grundlage geschichtlicher Studien und zugleich vielfach die Erklärung, warum sich die Studentenkunst in abgeschlossen einseitiger Weise entwickelte.



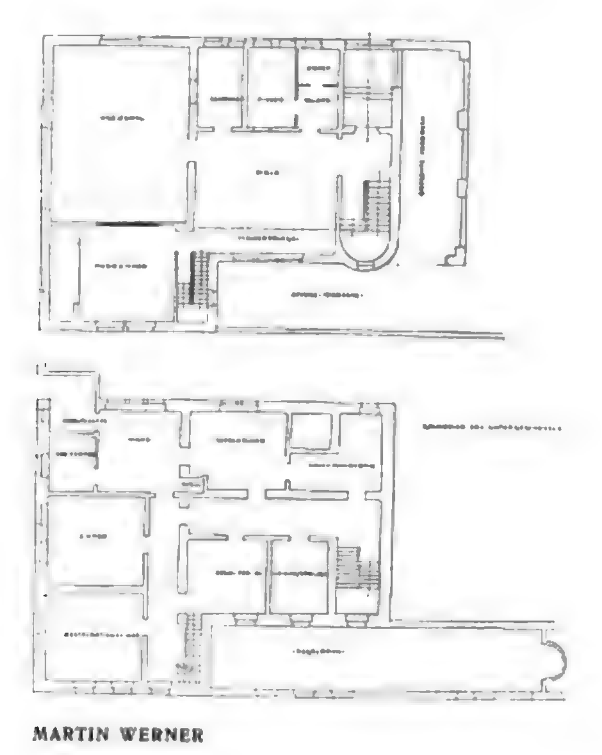
MARTIN WERNER-ZÜRICH ENTWURF ZU EINEM STUDENTENHAUS (GRUNDRISSE AUF SEITE 499)

Was wir hier allein zu behandeln haben und was zugleich den Kernpunkt der ganzen Ausstellung bildet, ist aber die moderne Studentenkunst, das Ergebnis des großen Wettbewerbs, der überall in deutschen Landen ein erfreuliches Echo gefunden hat.

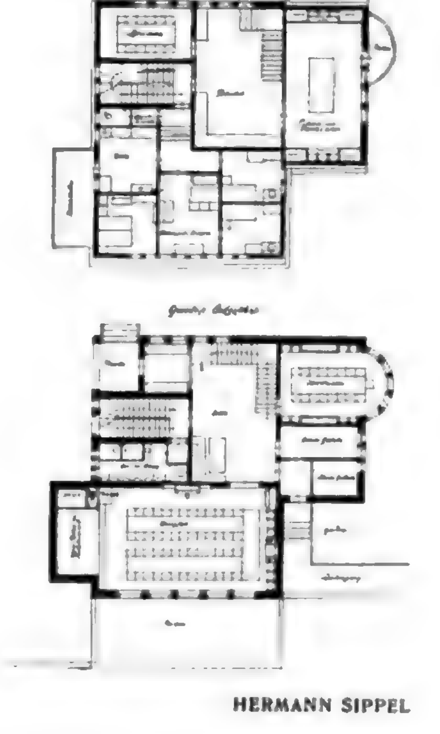
Jetzt kann man es ja sagen, daß der von Stuttgart ausgehende Ruf zunächst nicht gerade allgemeine Begeisterung auslöste. Nur weiter blickende Männer, welche ein warmes Herz für die vielen Fragen der modernen ästhetischen Kultur haben, wie DENEKEN-Krefeld, TH. FISCHER-Stuttgart, K. v. LANGE-Tübingen, LICHTWARK-Hamburg oder KAUTZSCH-Darmstadt haben sofort nach dem ersten Bekanntwerden des Planes die ganze Tragweite der Aktion richtig erkannt. Die meisten anderen begnügten sich, sofern sie überhaupt hiezu Stellung nahmen, mit rein platonischen Versicherungen und warteten, ohne selbst nennenswert fördernd einzugreifen, erst die Ergebnisse ab, um nachträglich auch mit ihrer Zustimmung nicht zurückzuhalten. Es war gewiß nicht leicht, einerseits die Studenten, andererseits die Künstler von der Notwendigkeit der ganzen Aktion zu überzeugen. Die Mehrzahl der Studentenschaft war mit wenigen rühmlichen Ausnahmen mit den schauderhaften Talmi-Produkten, mit denen ihre Versammlungsräume „geschmückt“ sind, oder mit denen sich die Musensöhne gegenseitig beschenken, durchaus zufrieden. Von vielen anderen, gewiß auch nicht unwesentlichen Fragen abgelenkt, fühlten es die Studenten fast gar nicht, in welcher wenig beneidenswerten Umgebung sie ihre schönsten Jahre verbrachten, und waren viel zu bequem dazu, mit der, auf die eigenartigen Kreditverhältnisse aufgebauten Gepflogenheit zu brechen, sich alles fix und fertig von Spezialgeschäften anhängen zu lassen, was nur das Wappen, den Zirkel oder Wahlspruch ihrer Korporation trägt. Die Schwierigkeiten in dieser Hinsicht wurden dadurch noch mehr erhöht, daß es keine einheitlichen Gesamtvertretungen gibt, sondern daß die Studentenschaft in viele Lager gespalten ist, die mit



HERMANN SIPPEL-STUTTGART — ENTWURF ZU EINEM STUDENTENHAUS



MARTIN WERNER



HERMANN SIPPEL



RICHARD RIEMERSCHMID-MÜNCHEN „GÖTTINGER ECKE"
EHRENPREIS DER UNIVERSITÄT GÖTTINGEN • AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, G. M. B. H., DRESDEN

einander gar keine Berührung haben und suchen, sondern es geradezu mit Mißtrauen verfolgen, wenn sich in einem künstlerisch höher stehenden Kreise, beispielsweise in einem akademischen Architekten- oder Gesangverein, hoffnungsvolle Bestrebungen zur Besserung zeigen.

Aber auch unsere Künstler äußerten sich zunächst skeptisch. Mit Ausnahme der Architekten fast ausnahmslos nicht den Hochschulkreisen entstammend, zeigten sie gar kein Verständnis für die historisch gewordenen, äußeren Formen deutschen Studententums, das ihnen bisher direkt so wenig Bestellungen erteilt hatte; sie ahnten gar nicht, wie groß das Gebiet ist, das sich hier erobern läßt, wenn man sich nur die Mühe gibt, sich in diese eigenartige, dem Nichtakademiker ganz abgeschlossene Welt zu versenken.

Alle derartigen Schwierigkeiten mußten zunächst beseitigt werden, um die bisher nicht bestandenen Beziehungen zwischen dem Studenten und dem Kunstgewerbler anzuknüpfen. Umsomehr werden es die Fachkreise würdigen, daß die Studentenkunst-Ausstellung zustande kam und überdies noch gelang; wenn sie auch keineswegs den Schlußstein der ganzen Aktion bedeutet, sondern nur die erste Etappe auf dem Wege sein will, der nun vorgezeichnet ist. Der Zusammenhang des bislang abseits vegetierenden studentischen Kunstgewerbes mit dem übrigen gerade auf deutschem Boden zu so hoffnungsvoller Blüte gelangten Kunsthandwerk ist nun hergestellt, und es gilt für die Folge, diesen Zusammenhang, ohne den es eine wirkliche Studentenkunst nicht geben kann, treulich zu wahren und immer weiter auszugestalten.

Die Jury, der die klangvollsten Namen angehörten, hatte wohl eine schwierigere Arbeit, als dies je zuvor bei irgend einer Ausstellung der Fall war. Gerade durch die verschiedenen Materialgruppen, sowie durch die Berücksichtigung der Sonderwünsche nach Geld- oder Ehrenpreisen wurden die Beratungen sehr in die Länge gezogen. Dennoch wurde alles auf das Gewissenhafteste bewältigt, und die besten Stücke wurden durchwegs entsprechend ausgezeichnet. Gerade weil ich einige Tage vor der Jurysitzung auf das Krankenlager geworfen wurde, somit den entscheidenden Sitzungen nicht beiwohnen konnte, kann ich die Resultate des Preisgerichts objektiv betrachten. Den Urteilsspruch kann man allgemein fast ohne Ausnahme unterschreiben, und den preisge-



GEORG SCHÖTTLE-STUTTGART

SPIELZIMMER FÜR DAS KORPSHAUS DER »RHENANIA«, STUTTGART



PRÄSIDENSTUHL DES „WINGOLF"-TÜBINGEN — KNEIPSTUHL DER FRANKONIA-AACHEN — PRÄSIDENSTUHL DER RHENANIA-STUTTGART (DAZU GEHÖRT EINE EINZUSTECKENDE STANDARTE)

krönten Gegenständen braucht nur noch eine ganz kleine Nachlese angeschlossen zu werden.

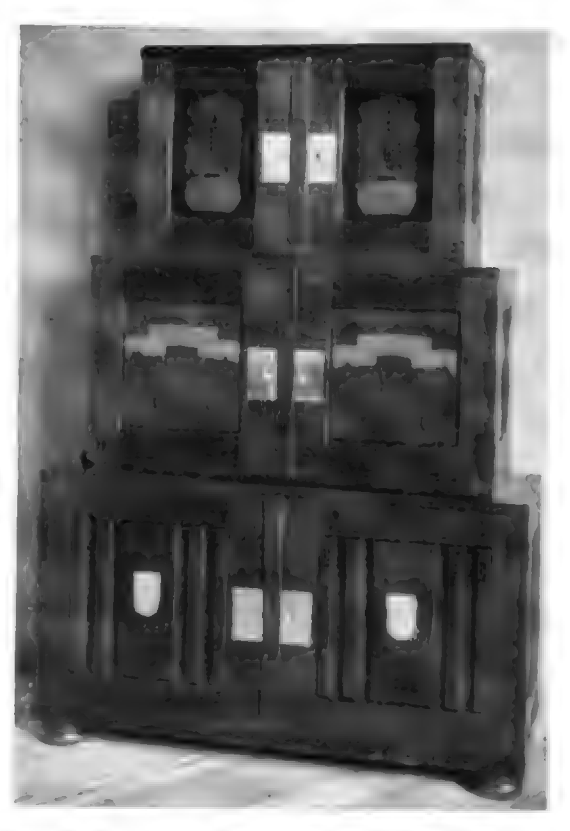
Da wir im Bilde die bestgelungenen Stücke mit Angabe der Künstler und Einsender, soweit es dem Landesgewerbemuseum bekannt gemacht wurde, auch der ausführenden Kräfte, wiedergeben, können wir auf eine umständliche Aufzählung aller Preisträger hier verzichten. Es empfiehlt sich mehr, einige Gesichtspunkte festzuhalten, die in den betreffenden Gruppen oder in der ganzen Ausstellung zur Geltung kamen.

In der Gruppe der Architektur, die reich beschickt ist, konnte man zuerst die erfreuliche Wahrnehmung machen, daß an Stelle der alten Raubritterburgen durchweg das moderne Gesellschaftshaus tritt, das, innen frei von aller altertümelnden Romantik, viel behaglicher und wohnlicher eingerichtet ist, und nach außen ohne die überflüssigen Türmchen, Zinnen, Maßwerkfenster u. dergl. einen ungleich schöneren Schmuck namentlich kleiner Hochschulstädte bilden wird. Die Innenräume atmen das Behagen des modernen Vereinshauses, ohne auf das spezifisch Studentische zu verzichten; die Möbel haben alles archaistische Schnörkelwerk abgelegt und zeigen eine vernünftige Konstruktion nebst sparsamem Schmuck an richtiger Stelle. Besonders für die Präsidenstühle sind hier neue, sehr empfehlenswerte Typen aufgestellt worden.

Besonders erfreulich sind die Resultate in der Gruppe der Metalle. Die Becher und Ehrenpokale sind nicht mehr immer im Renaissance-, Rokoko- oder Jugendstil gehalten, die Bierzipfel haben die sinnlose Ueberwucherung mit schlechten Ornamenten aufgegeben. Nur die Gruppe des Schmuckes, namentlich der Couleurringe, bewegt sich noch vielfach in den Geleisen der letzten Jahre und mußte erst hier zur schlichten konstruktiven Urform zurückgeführt werden, von wo aus eine weitere hoffnungsvolle Entwicklung möglich ist. Quantitativ und qualitativ viel reichhaltiger kamen die unedlen Metalle weg, was um so erfreulicher ist, als gerade in dieser Gruppe die größten Geschmacklosigkeiten zu beseitigen sind. Nun werden wohl hoffentlich an die Stelle des unvermeidlichen Landsknechtes oder des meist sehr ungeschickt modellierten Studenten die verschiedenen neuartigen Tischständer treten können, für die die Studentenkunst-Ausstellung einige vorzügliche Beispiele geschaffen hat. Auch die Abwechslung im Material ist hervorzuheben, da an die Stelle des Metalles mit gleicher Berechtigung auch hölzerne bemalte und gedrechselte Tischständer kommen können, desgleichen Fähnchen aus Schmelzperlenarbeit oder dergleichen. Für all dies gibt die Ausstellung die entsprechenden Fingerzeige und vorbildlichen Musterstücke, ebenso für die Musikinstrumente, Spazierstöcke, Pfeifen und dergleichen. In der Gruppe der Stickereien treten die



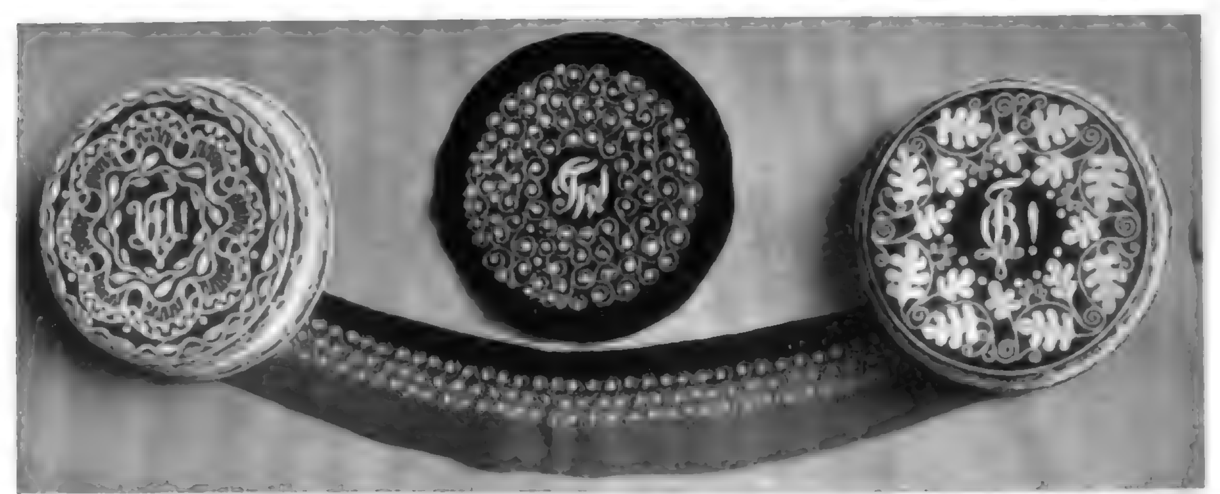
A. F. LORENZ-BRAUNSCHWEIG • ARCHIVSCHRANK DER BRAUNSCHWEIGER TURNERSCHAFTEN • AUSFÜHRUNG: HOFTISCHLERMEISTER OSTERLOH, BRAUNSCHWEIG



ERICH KLEINHEMPEL-DRESDEN • BEMALTER COULEUR-SCHRANK • AUSFÜHRUNG DER TISCHLERARBEIT: PAUL ENDNER-DRESDEN



OSKAR PFENNIG-STUTTGART PIANINO
AUSFÜHRUNG: CARL A. PFEIFFER, STUTTGART

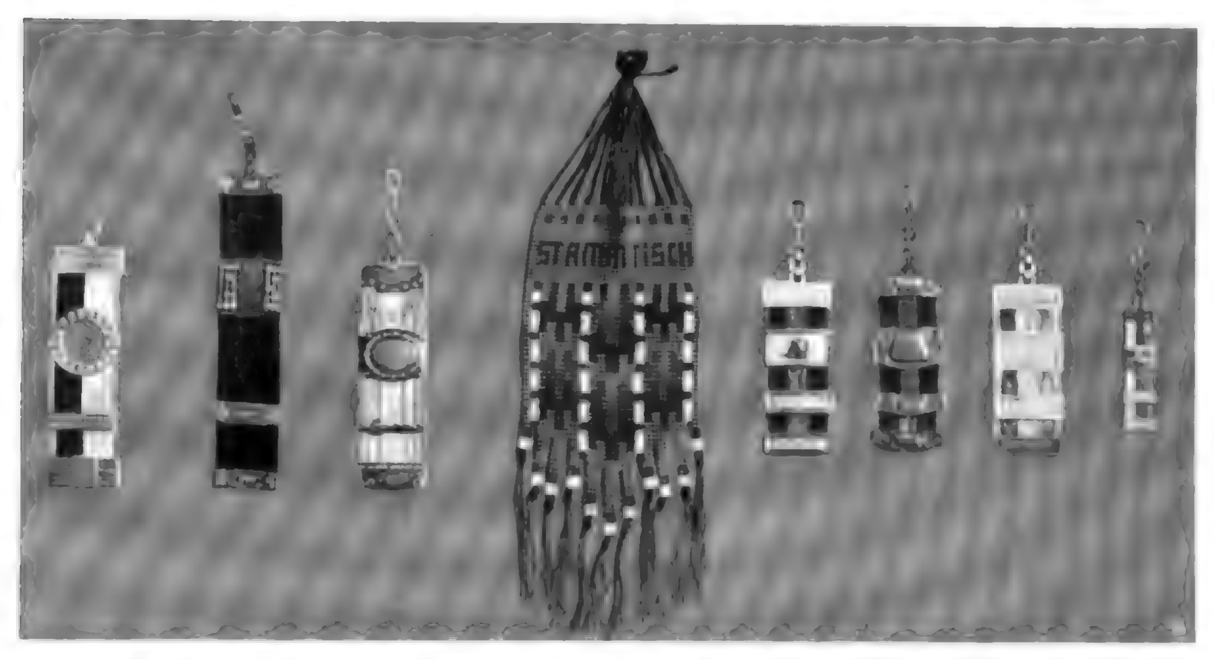


PAUL LANG-STUTTGART — CEREVISE
AUSFÜHRUNG VON BÖBEL & MICHELFELDER, STUTTGART, VOM VEREIN „FRAUENWOHL“, NÜRNBERG UND VON JOSEF WEISS, STUTTGART

Fahnen leider etwas zurück, obwohl auf diesem Gebiete Reformen dringend not tun; man konnte es von den Stickerinnen nicht verlangen, derartige teuere Objekte ohne Bestellung auf gut Glück auszuführen. Dennoch ist auch hier durch zwei gute Beispiele der Weg zu einer Besserung eingeleitet. Am wichtigsten ist wohl die glücklich angebahnte



ANTON BLÖCKLINGER-RAPPERSWIL — GESTICKTE FAHNE



BIERZIPFEL VON HANS REISNER-HANAU (1), HELENE DAUER-FRIEDENAU b. BERLIN (2), ALFONS UNGERER-DRESDEN (3) UND REINHOLD FRANK-STUTTGART (5–8) • STAMMTISCHBANNER VON AUGUSTE HOFMANN-MAGDEBURG (4)

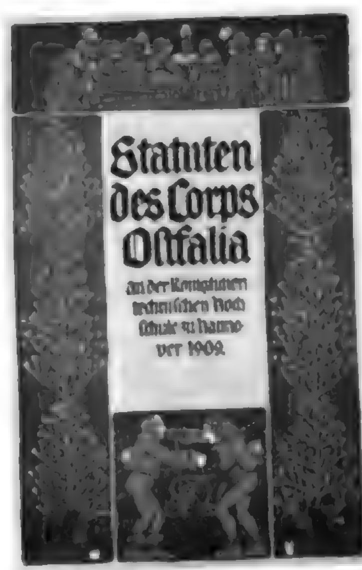
Umwandlung der „Cerevise", die bisher mit ihren erstarrten Wein- und Eichenlaubornamenten noch immer der Zeit der ersten Londoner Weltausstellung anzugehören schienen. Ohne die gegebene Grundform anzutasten, wurde nun zum erstenmal eine freiere Stilisierung und die Einführung neuer Motive, natürlich in den gegebenen Couleurfarben, mit Erfolg versucht. Ob sich unsere Studentenschaft entschließen wird, noch einen Schritt weiter zu gehen und statt des Trikolorebandes den auch auf der Ausstellung aufgetauchten Vorschlag zu akzeptieren, mit den drei Grundfarben freie Ornamentbildungen zu verbinden, mag dahingestellt bleiben.

Die Leder-Gruppe war überaus reich beschickt und brachte manche Verbesserung in der Stilisierung und Anbringung der Wappen auf Albumdeckeln, Brief- und Zigarrentaschen, Geldbörsen usw. Weitaus am wichtigsten sind jedoch die neuartigen, trefflich gelungenen Kommersbucheinbände mit den historisch gewordenen „Biernägeln", die verschiedene neue dekorative Verarbeitungen zulassen. Noch hoffnungsvoller sind die Reformvorschläge für die verschiedensten Arten der graphischen Arbeiten, von der Couleurpostkarte und dem schlichten Liedertext angefangen bis zur studentischen Ehrenurkunde oder zum Mensuralbum. Sowohl mit den einfachen Buchdruckarbeiten, die eine durchwegs gefällige Wahl der Type und Verteilung des Schriftsatzes aufweisen, bis zu den kostbarsten Pergamentmalereien konnte man hier zahlreiche neue Anregungen finden.

Am wenigsten hat sich bei dieser Ausstellung die keramische und Glasindustrie ausgezeichnet; nur einige Einzel-Beispiele zeigen auch hier, daß man auch aus den Banden der bisherigen, konstruktiv und dekorativ so selten gelungenen Trinkgefäße Befreiung sucht. Derartige Einzelfragen einer guten Lösung zuzuführen, bleibt somit noch der Zukunft vorbehalten.

Zum Glück ist aber auch die Möglichkeit gegeben, die Aktion nicht einschlafen zu lassen, da noch beträchtliche Beträge zur Fortsetzung des Studentenkunst-Preisausschreibens übrig geblieben sind, obwohl die Jury mit den Preisen nicht gekargt hat. Es wird sich natürlich nicht mehr um so allgemein gestellte Fragen handeln, sondern um Einzel-Aufgaben, gerade auf Grund der eben gewonnenen Erfahrungen, eventuell um das Aufwerfen einer neuen, engverwandten Frage.

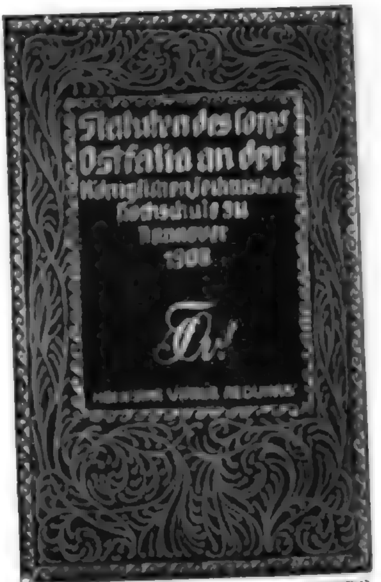
So wäre z. B. ein besonders dankbares Preisausschreiben ohne Zweifel die Aufgabe: der Humor im Kunstgewerbe. Gerade die Studentenkunst-Ausstellung hätte in dieser Beziehung sehr viel bieten können, kam jedoch leider kaum über die ersten Ansätze hinaus. Und doch brauchen es keineswegs nur improvisierte Kneipzeitungen und hingeworfene Gelegenheitsblätter zu sein, welche wirklichen gesunden Humor atmen, sondern auch treffliche Werke, besonders figurale Klein-Plastik,



RICHARD DAENERT-MAGDEBURG



LOTTE PIEPA-MAGDEBURG



LOTTE PIEPA-MAGDEBURG

selbstverständlich von Künstlerhand entworfen und in gediegenem Material ausgeführt. Hier bietet sich noch ein großes dankbares Arbeitsfeld, was umso freudiger begrüßt werden würde, als unter der Wucht und Schwere monumentaler Konstruktion in unseren Tagen der Sinn für heitere Darbietungen sonst leider stark in den Hintergrund gedrängt worden ist.

Ueber die Stuttgarter Studentenkunst-Ausstellung ließe sich noch manches sagen, doch will ich dies gerade unbeteiligten Kritikern überlassen. Hier mag nur darauf aufmerksam gemacht werden, daß auch die Ehrenpreise, die von einzelnen Hochschulen, namentlich von denen in Braunschweig, Darmstadt, Gießen, Göttingen, München (Techn. Hochschule) und Tübingen gestiftet worden sind, erfreulicherweise mit dem besten Beispiele vorangingen und so den akademischen Kreisen der betreffenden Städte schon einen entsprechenden Vorgeschmack guter Studentenkunst boten. Wollte doch die Stuttgarter Studentenkunst-Ausstellung keineswegs ein



LEONHARD LANG-STUTTGART
CORPSWAPPEN



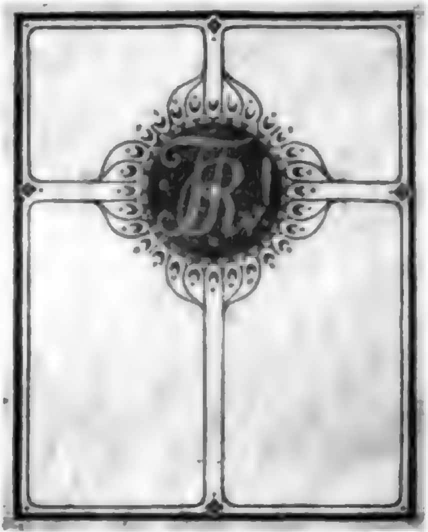
KARL PURRMANN-STUTTGART

Unternehmen sein, das lediglich auf Schwaben beschränkt ist und nur schwäbische Kräfte heranzuziehen gehabt hätte. Wenn trotzdem die württembergischen Künstler und Kunstgewerbetreibenden in manchen Gruppen stark vorherrschen, so erklärt sich das eben dadurch, daß in der Nähe des Veranstaltungsortes das Verständnis für die Tragweite des Unternehmens rascher Wurzel faßte. Aber gerade aus den anderweitigen Beteiligungen, die sich gleichmäßig über alle Teile des Deutschen Reiches, ja auch darüber hinaus auf einzelne Städte Oesterreichs und der Schweiz erstreckten, läßt sich die Hoffnung schöpfen, daß die von Stuttgart gegebene Anregung auch auswärts immer weitere Kreise durchdringen werde.

Durch den starken Besuch, den die Ausstellung während ihrer ganzen Dauer auch von auswärts fand, wird das gegebene Beispiel auch in der Ferne nicht ohne Aneiferung bleiben, und manche, noch immer konservative Couleur, die erst die Resultate abwarten zu müssen glaubte, wird sich doch in nicht zu ferner Zeit entschließen müssen,



CARL GADAU-MAGDEBURG



R. PIRL-BERLIN • KOMMERSBUCH-TITEL



CARL GADAU-MAGDEBURG



FRANZ NITSCHE-BERLIN



L. MERZ-STUTTGART



MAX ZOLLNER-BERLIN



WALTER BUHE-BERLIN



WALTER BUHE-BERLIN



RICH. DAENERT MAGDEBURG



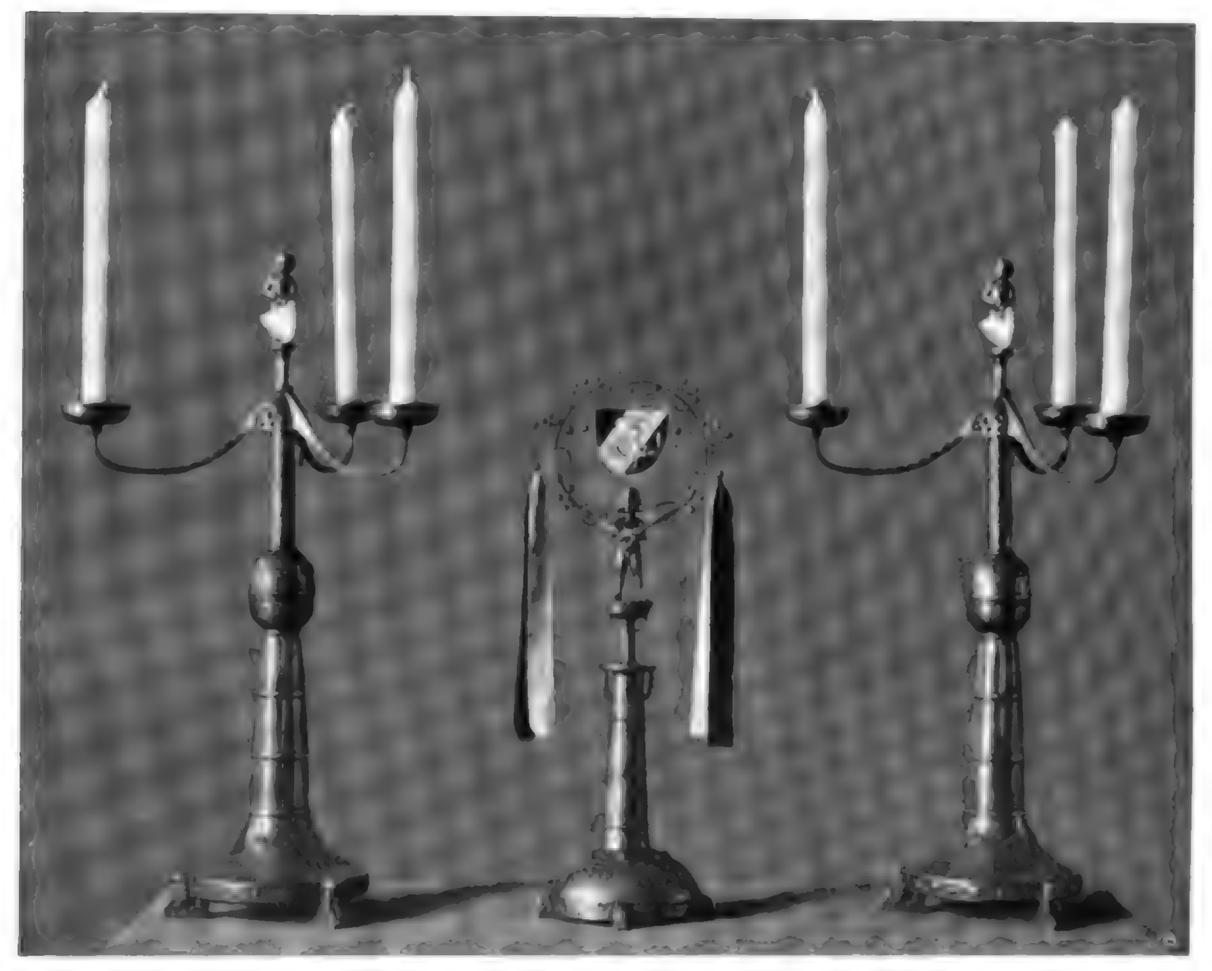
AUGUST EKLE-STUTTGART
TABAKDOSE MIT INTARSIEN

PAUL PFANN-MÜNCHEN • STANDUHR
(Ehrenpreis der Technischen Hochschule, München)

D. MEINECKE-NÜRNBERG, TISCHSTÄNDER UND SCHACHFIGUREN



EUGEN KANZ-STUTTGART • HUMPENBRETT MIT BEMALTEM TISCHSTÄNDER VON ERICH KLEINHEMPEL
KRÜGE U. FEUERZEUG VON ERICH HENGERER, HERTHA KASTEN, FRITZ VON HEIDER UND W. WALDEYER



ERNST RIEGEL-DARMSTADT • MESSINGKANDELABER DES CORPS STARKENBURGIA-GIESZEN UND MESSING-STAMM-TISCHSTÄNDER DES AKADEMISCHEN VEREINS IN DARMSTADT



R. TESCHNER-PRAG
TISCHSTÄNDER

RUDOLF STOCKER-STUTTGART
BRONZESCHALE

STUD. ARCH. HENSCHEL
BRONZE-TISCHSTÄNDER



GOTTLOB EPPLE-BOTNANG SILBERBECHER

PAUL HAUSTEIN-STUTTGART • SILBERPOKAL (Ehrenpreis der Universität Tübingen)

ADOLF SONNENSCHEIN-DRESDEN • ZINNKRUG



ANTON BLOCHLINGER-MÜNCHEN, TINTENZEUG UND ASCHENBECHER (2, 6) • M. VON TROTT-HEILBRONN, BRIEFKASTEN (3) • KURT BÄR-PFORZHEIM, SPARBÜCHSE (4) • EMMA RIEBER-STUTTGART, ASCHENSCHALE (5)



OTTO GAHR-MÜNCHEN (der mittlere Ehrenpreis der Universität Gießen) ZINNPOKALE



HANS FISCHER-BARMEN • KUPFERNE BOWLE
AUSFÜHRUNG: O. WIRTH, BARMEN

•• LEONHARD LANG-STUTTGART ••
BOWLE AUS GETRIEBENEM MESSING

auch den künstlerischen Fragen einiges Interesse zuzuwenden, damit sie nicht in der übrigen Studentenschaft den zweifelhaften Ruhm eines Exempels der Geschmacklosigkeit erreiche. Jedenfalls kann schon jetzt gesagt werden, daß die Stuttgarter Studentenkunst-Ausstellung kein Schlag ins Wasser war, und daß das deutsche Kunstgewerbe namentlich dann einen fühlbaren Nutzen zu verzeichnen haben wird, wenn nicht nur die ganze Studentenschaft sich der Idee anschließt, sondern wenn auch die vielen geselligen Vereine, die sich so gerne nach studentischem Vorbilde richten, ebenfalls die neuen Bahnen einzuschlagen beginnen werden.



PAULA KÜBEL-STUTTGART • SCHWARZ-ROT-GOLDENES KISSEN

GUSTAV E. PAZAUREK

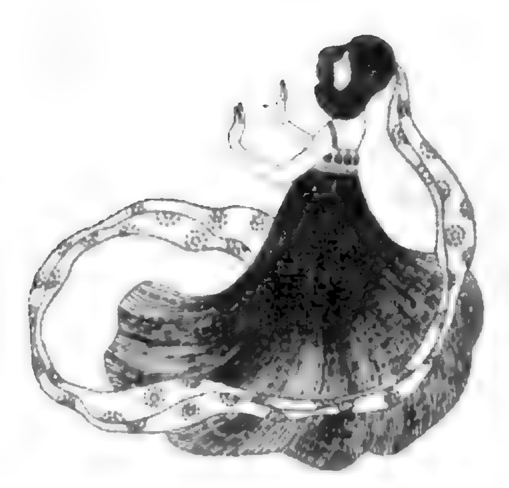
DIE ERSTE JAHRESVERSAMMLUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDES

Am 11. und 12. Juli tagte in München die erste Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes. Der Besuch war über Erwarten stark; sowohl die Künstler als auch die Industriellen hatten ihre Vertreter entsandt, und die verschiedenen Regierungen waren gleichfalls durch ihre Sachverständigen anwesend. Am ersten Tage sprach THEODOR FISCHER über die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk; Herr Direktor GERICKE hatte das Korreferat. Beide Parteien, so Industrie wie Kunst, sahen die Garantie für eine weitere Gesundung und einen stetigen Fortschritt der gewerblichen Produktion in der Zunahme des gegenseitigen Verständnisses und einem intimen Handinhandarbeiten der verschiedenen Faktoren. In der Diskussion sprachen neben RIEMERSCHMID und einigen andern Herren MUTHESIUS, der in einer dauernden Hebung der Produktion die beste Rente für das arbeitende Kapital sah und NAUMANN, der nun die Zeit begrüßt, da das alte Renommee Frankreichs und Englands zu einem guten Teil auf Deutschland überzufließen beginnt. Alle Redner waren sich darin einig, daß die gewerbliche Arbeit nur dann der Nation wahren und dauernden Nutzen zu bringen vermag, wenn sie von einer aufrichtigen und großen Gesinnung getragen würde. Die bloße, stumpfe, mechanische Arbeit sei weder für den einzelnen, noch für das Volk eine Kapitalsvermehrung. Die stumpfsinnige Arbeit unterstehe dem ehernen Lohngesetz; nur Arbeit mit Geist, nur Qualitätsarbeit sei nicht zu imitieren, sei nicht dauernd billiger zu machen, müsse schließlich doch den Markt behalten.

Am Sonntag stand das überaus wichtige Thema: »Die Heranbildung des gewerblichen Nachwuchses« auf der Tagesordnung. Neben WOLF DOHRN referierte Hofrat BRUCKMANN als Industrieller und Professor RUD. BOSSELT als Kunstgewerbeschullehrer. Auch diese Auseinandersetzungen zeigten eine erfreuliche Uebereinstimmung der drei ausschlaggebenden Faktoren. Man war sich durchaus darüber klar, daß es ein Idealzustand wäre, wenn die gewerblichen Schulen ihre Türen schließen könnten, wenn das Gewerbe allein aus sich heraus die Erziehung des Nachwuchses so gut zu besorgen vermöchte, wie es das Interesse der Nation fordert. So lange dies aber noch nicht der Fall, müsse die Schule ihre ganze Stoßkraft darauf richten: die Leute zur Praxis und zur Disziplin des gewerblichen Lebens zu erziehen. Dabei dürfe sie freilich niemals dem kleinen Selbstinteresse einer bestimmten Erwerbsgruppe, den Sonderinteressen einer bestimmten Mode dienen. Das Ziel der Schule reiche weit hinaus über derartige Tagesziele; es käme darauf an, selbständige Handarbeiter und charaktervolle Menschen zu erziehen. Um Kunst handle es sich immer nur für wenige; Qualität und Geschmack, das wäre das Ziel für die Menge. Die Aufstellung eines festen, undurchbrechlichen Lehrplanes sei nur ein Hindernis; hingegen käme alles darauf an: für diese gewerblichen Schulen wirkliche Erzieher, Persönlichkeiten, die gründliches Können mit lauterster Gesinnung verbinden, zu gewinnen. DOHRN wies besonders darauf hin, wie nachdrücklich der Staat seine erzieherischen Bemühungen unterstützen könnte, wenn er selbst mit all seinen Aufträgen stets auf höchste Qualität dränge. Die amtliche Stelle für das Erziehungswesen müßte mit der für das Submissionswesen sich geistig identifizieren. — Den drei Referaten folgte eine überaus lebhafte Diskussion, an der sich u. a. Geheimrat DR. V. BLAUL, Oberregierungsrat V. DÖNHOFF, Geheimrat MUTHESIUS und Stadtschulrat DR. KERSCHENSTEINER, sowie mehrere Gewerbetreibende und Künstler beteiligten. Auch in den Ausführungen dieser Redner war das eigentliche Leitmotiv: die Ausbildung des ganzen Menschen als letztes Ziel der Schule. Aus der Praxis wußten die Herren der Regierung einige sehr instruktive Beispiele für die mannigfachen Schwierigkeiten, die sich der Durchführung der gewerblichen Schulreform entgegenstellen, zu berichten. Doch überwog bei ihnen und bei allen Teilnehmern der wiederum sehr gut besuchten Versammlung die Gewißheit, daß es der gemeinsamen Arbeit bei freier Entfaltung aller Kräfte gelingen wird, das Bundesziel auch auf dem Gebiete des gewerblichen Unterrichtes zu erreichen. Es wurden dann noch die verschiedenen Punkte des für das kommende Jahr geplanten Arbeitsprogrammes besprochen. U. a. auch das Ausstellungswesen, wozu Herr Regierungsrat ALBERT wertvolle Anregungen gab.

Jedenfalls wird von nun an der Werkbund eine maßgebende Rolle in der Weiterentwicklung des deutschen Wirtschaftslebens spielen und immer mehr gewinnen.

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Druck und Verlag von F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86.



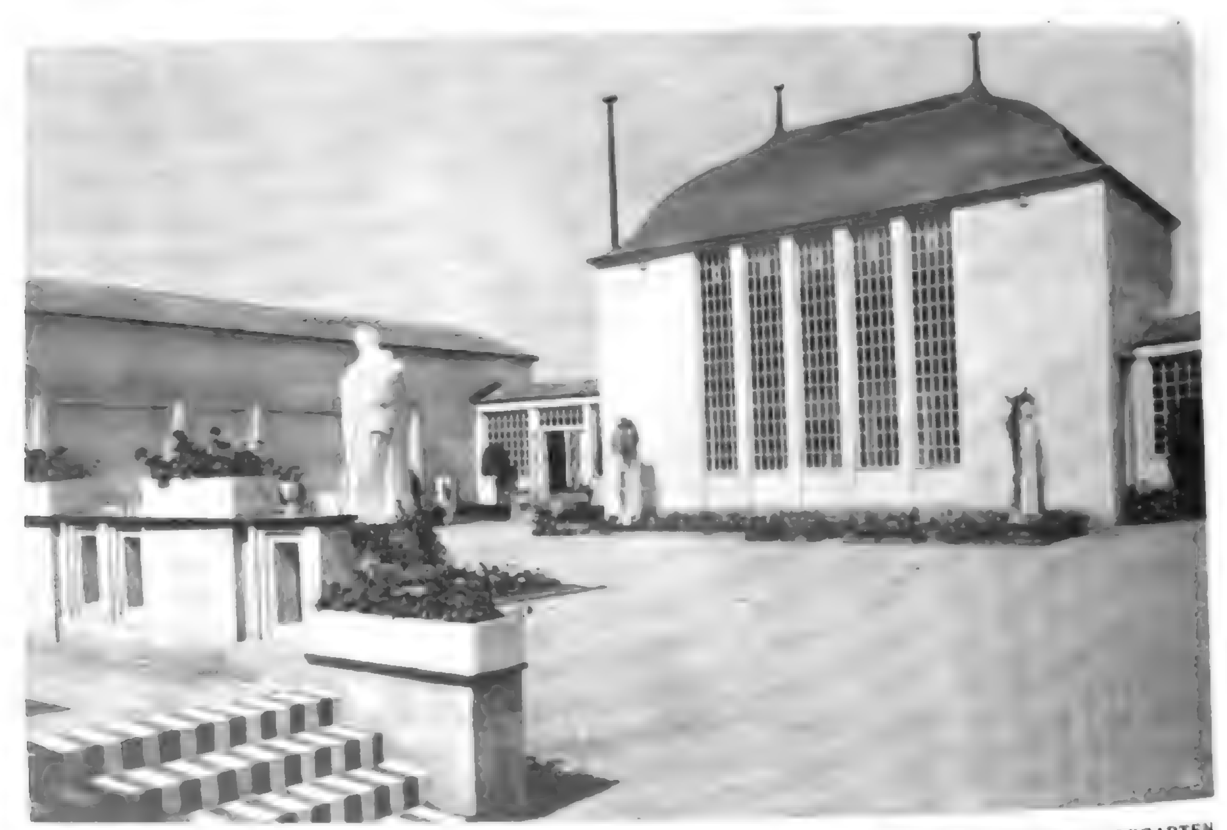
MARIANNE DEUTSCH-WIEN GESTICKTES PANNEAU

KUNSTSCHAU WIEN 1908

Als eine Spätfrucht des Wiener Ausstellungsjahres, das sonst zu Sommers Beginn seine Ernte schon beendet hatte, bringt das heurige noch eine groß angelegte Veranstaltung. Um zu bekunden, daß sie mit den übrigen nichts gemein haben will, nennt sie sich apart „Kunstschau“, freilich in einer so allgemeinen Fassung, daß man daraus auf ein Gesamtbild des Wiener Kunstlebens schließen könnte. Aber nur eine bestimmte Gruppe namhafter Wiener Künstler samt ihren Schülern und wer zudem sich ihnen als Oesterreicher anschließen mochte, wendet sich hier an die breite Oeffentlichkeit; im wesentlichen sind es vor vier Jahren aus der „Secession“ geschiedene Frondeure, die nun, wohl oder übel, sich dem Zwang des Ausstellens unterwerfen. Welch strenger stilistischer Satzung sie gehorchen, das besagen schon die, von einer Schülerin Metzners herrührenden Verkörperungen der drei Schwesterkünste in den Nischen des Empfangsgebäudes, das ebenso wie der daran sich schließende Gebäudeblock nach den Entwürfen von JOSEF HOFFMANN errichtet wurde. Aufrichtig gibt sich das Ganze als ein bloß flüchtiger Beherbergung dienendes Obdach, sucht also keinerlei Dauer versprechende Monumentalität vorzutäuschen. Und wenn die Anordnung der Räume auch sehr geschickt vorgenommen wurde, was bei der Unregelmäßigkeit des Baugrundes und bei den verschiedenen Anforderungen nicht gerade leicht war, so behielt sie doch, trotz der Ueberlegtheit im einzelnen, die Frische eines aus dem Stegreif geschaffenen Werkes. Der große Zentralhof bietet, eben weil ringsum nicht alles symmetrisch abfolgen konnte, einen starken Halt, die überraschenden kleinen Höfe aber und die Gartenanlagen lockern das Gefüge auf das angenehmste, denn man begrüßt gerne lebendiges Wasser und Blumen und den freien Himmel.

Ein Programm liegt der Ausstellung zugrunde, das an Beispielen ausgiebig zu behandeln, eines ungeheuren Unternehmens bedürfte. Wie das ganze Leben von Kunst durchdrungen sein soll, hat man zeigen wollen, oder, um ein weitausgreifendes Leitwort dafür zu setzen: das zweckmäßig Schöne. Aber manches Thema wurde just nur angeschlagen, so daß es nicht viel mehr bewirkt, als daß die Liste der Kapitel verlängert wird, die man in bunter Reihe aufzuzählen hätte. Darum greift der folgende Bericht nur nach den Hauptsachen, ohne sich an Abschweifungen zu kehren, die dazu veranlassen könnten, über das Gegebene hinaus Betrachtungen anzustellen. So vielfältig ist das Gebotene, daß man allzu



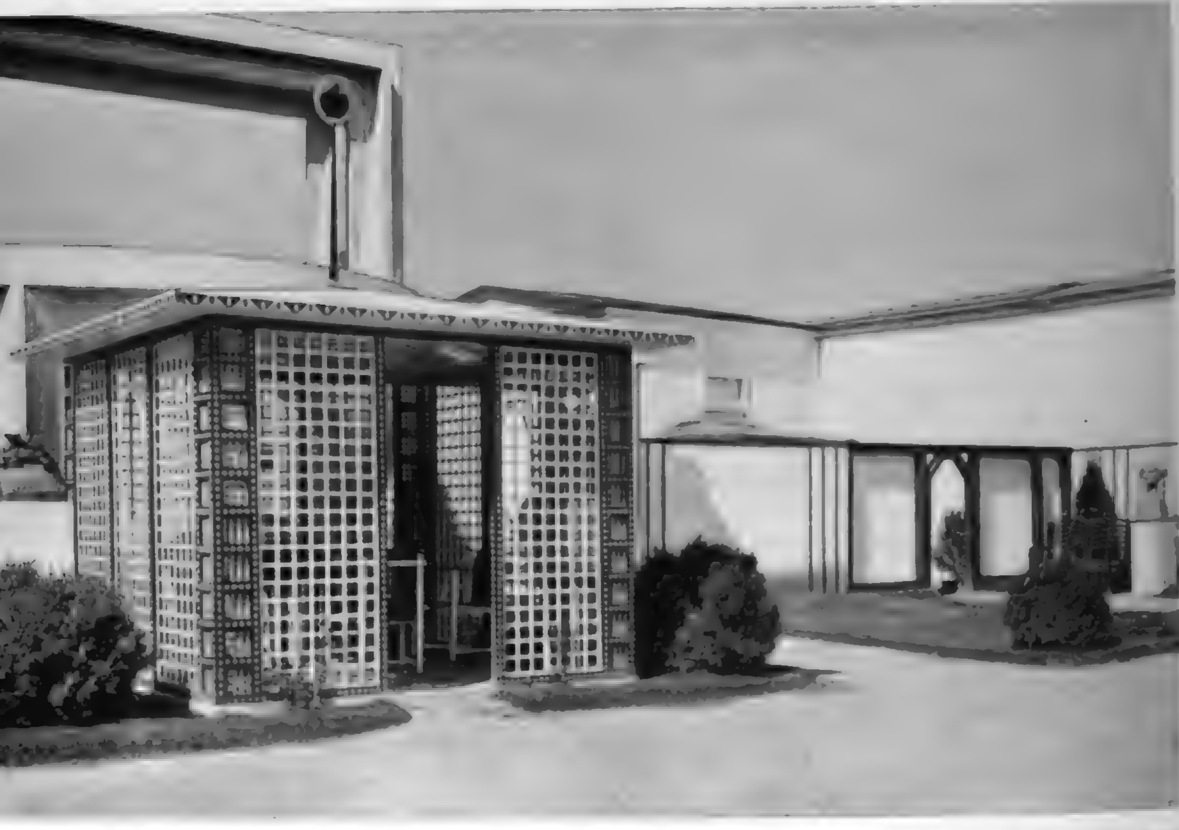


JOSEF HOFFMANN-WIEN HAUPTEINGANG DES AUSSTELLUNGSGEBÄUDES UND GROSZER HOFGARTEN



OTTO SCHOENTHAL-WIEN • GROSZER HOFGARTEN

SANDSTEINFIGUR VON NORA VON ZUMBUSCH-EXNER



FRANZ TOMINSCHEK-WIEN — GARTENHAUS IM GROSZEN HOF

AUSFÜHRUNG: JOHANN SCHUBERTH, WIEN



FRANZ LEBISCH-WIEN — GARTENTHEATER



EMIL HOPPE-WIEN KLEINER BRUNNENHOF
PLASTIK VON RICHARD LUKSCH-HAMBURG



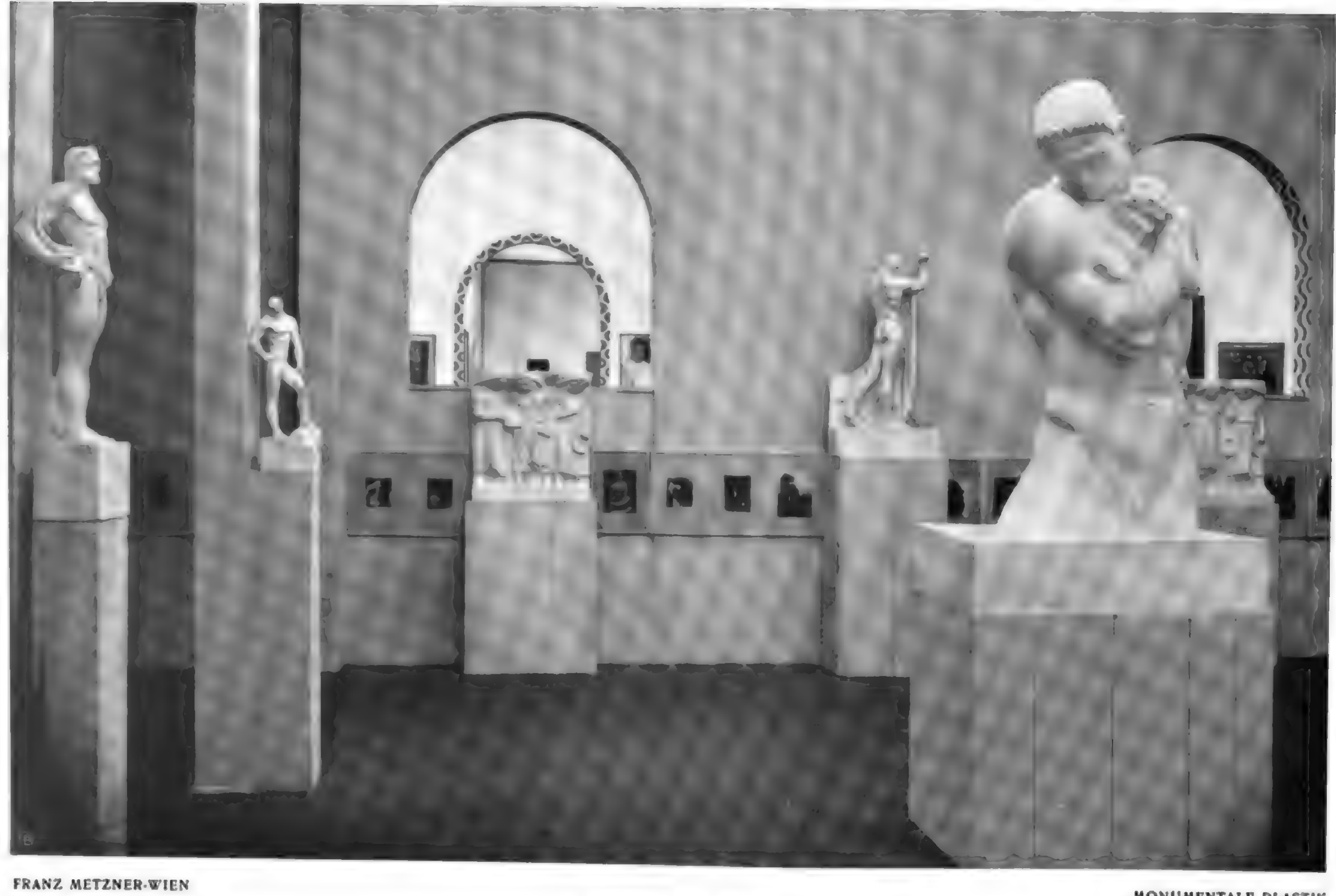
JOSEF HOFFMANN-WIEN KLEINER HOF
KERAMIK AUS DER WERKSTÄTTE VON BERTHOLD LÖFFLER U. MICHAEL POWOLNY

Kunstschau Wien 1908

leicht zum Theoretisieren verlockt wäre, die Stufen zu verfolgen, von der freien Malerei, die in der getreuen Nachbildung der Natur ihr höchstes Ziel sieht, über die dekorative zur angewandten Kunst, zu der einer praktischen Handreichung untertanen. Mag auch das Prinzip öfter durchbrochen sein, wenn etwa in dem Konglomerat der Säle zwischen köstlichen Sonderräumen eine überfüllte Galerie den Charakter einer Verkaufshalle angenommen hat, oder wenn in ihrem Inhalt gegensätzliche Kabinette hart aneinander stoßen, — die Kategorie des Dekorativen gibt den Ausschlag. So sehr überwiegt sie, daß alle naturalistisch-impressionistische Malerei fast unerträglich, als ein Fremdkörper in dem Organismus erscheint. Wie das Leben selbst ist hier das Kunstgewerbe im engeren Sinne mit einer kaum zu überblickenden Fülle von Varianten, von Einfällen, von neuen Trieben gesegnet.

Ab Jove principium. GUSTAV KLIMT soll hier den Beginn machen, doch nicht nur, weil es in den Ankündigungen der Ausstellung hieß, sie gehe von der KLIMT-Gruppe aus. Seine Werke — den sie genießenden Augen ein Fest sondergleichen — sind Kern und Stern des ganzen weitläufigen Unternehmens, selbst wenn man von einigen erlesenen Arbeiten des Kunstgewerbes absieht. In sechzehn Gemälden erweist KLIMT, daß auf dem einmal beschrittenen Weg seine Kunst sich immer mehr verfeinert, unverrückbar das eine Ziel im Auge, das dekorative Wandgemälde als streng flächenhaftes Farbenmosaik auszubilden. Schon in den großen, von den Vernünftlern bekämpften Visionen dreier wissenschaftlicher Fakultäten, also seit einem Jahrzehnt, hat sich stufenweise diese Entwicklung beobachten lassen; da wurde die impressionistisch körperhafte Formgebung immer schärfer absetzend zu einer linearen Komposition, die in der Ebene blieb, und ein weiteres Symptom war die zunehmende Verwendung von Gold, das, genau genommen, nicht zu den Farben des mit dem Pinsel hantierenden Oelmalers gehört. Die Anregung kam von den antiken Mosaiken, von den Miniaturen und anderen archaischen Kunstwerken. Daß sich KLIMT auf das vollkommenste darin eingelebt hat, zeigt eine subtile Malerei auf Pergament, die auch mit allen Reizen der ihm eigenen Ornamentik ausgestattet ist. Ihr begegnet man übrigens auf allen seinen figuralen freien Erfindungen und sogar bei den Porträts. Gewiß ist es KLIMT bei allen Damen, die sich seiner Kunst anvertrauen, um das gewünschte Konterfei zu tun; aber darüber hinaus stellt er sich jedesmal ein neues künstlerisches Problem und schafft eine rein dekorativ wirkende Tafel, die sich stets von allen vorhergehenden deutlich unterscheidet. Die Toiletten geben freilich den Ausgangspunkt; doch ist eine aus Spitzen und weißen Falbeln, so komponiert er das Weiß in Weiß, unerschöpflich an Nüancen, und ist es eine mit schimmernden Pailetten und Stickereien, so setzt er ihr Gold gegen einen goldenen Hintergrund. Könnte etwas dabei allzu absichtlich erscheinen, wird es meist unregelmäßig, aber stets mit dem sichersten Geschmack, für den es keine Rezeptenregel gibt, durch die ornamentalen Einzelheiten aufgehoben, die wie eine Einlegearbeit oder wie Tapeten die auf dem Gemälde dargestellte Wand schmücken. Derart vollendet sich der Eindruck eines Mosaiks, in das der Kopf mit dem opalisierenden Teint wie aus einem zartesten Material geschnitten sich einfügt. Mit mehr Freiheit kann KLIMT seine Phantasie, die in Geschmeiden, Farbentändeleien und auch gewichtigerem Beiwerk schwelgt, bei den frei gewählten Themen schalten lassen: da sind die „Drei Alter“, — der Profilakt einer Greisin mit unerbittlicher Genauigkeit, der schmächtige Leib der Mutter mit zärtlich naturtreuer Glätte, das Kindchen entzückend lieblich gebildet, — da ist die wollüstig unter einem Goldhagel in sich verkrampfte „Danae“, da ist das „Liebespaar“, innig und graziös (die Krümmung der Finger erinnert an Crivelli), und in den „Wasserschlangen“ endlich, zieren und lüsternen Jüngferchen, die sich zwischen Algen und seltsamen Fischen von der Strömung tragen lassen, ist das schwimmende Schweben ganz traumhaft schön. Auffällig ist KLIMTS neueste Vorliebe für Wiesenblumen und was im Bauerngarten an Gewächsen gezogen wird. Diese derbfarbigen Kelche und Sterne mischt er jetzt gern in die ornamental gemeinten Flecke; aber er hat sie auch an und für sich, an Ort und Stelle, in üppiger Sommerpracht wuchernd gemalt, und eben diese „Naturausschnitte“ bezeugen, daß KLIMT immer wieder die engste Berührung mit der Natur sucht, daß er sie nie verloren hat.

Daneben erblassen freilich alle andern Malereien; man muß, wie schon erwähnt, seine Augen auf eine andere Betrachtungsweise einstellen, um ihnen gerecht zu werden. KARL MOLL bewährt durch eine Kollektion neuester Werke seine Sicherheit und Reife; Interieurs aus dem eigenen Heim mit schwierigen Beleuchtungs- und Farbeproblemen, am kühnsten aber ein gelber Prunksaal aus dem Finanzministerium, gelingen ihm ebenso koloristisch fein wie die Gartenveduten in verschiedenen



FRANZ METZNER-WIEN

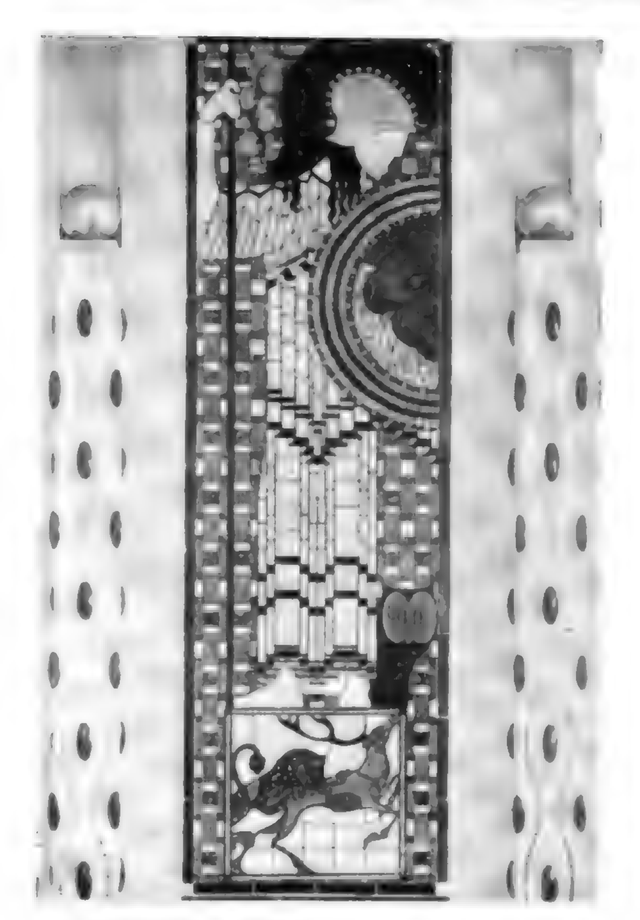
MONUMENTALE PLASTIK

Kunstschau Wien 1908

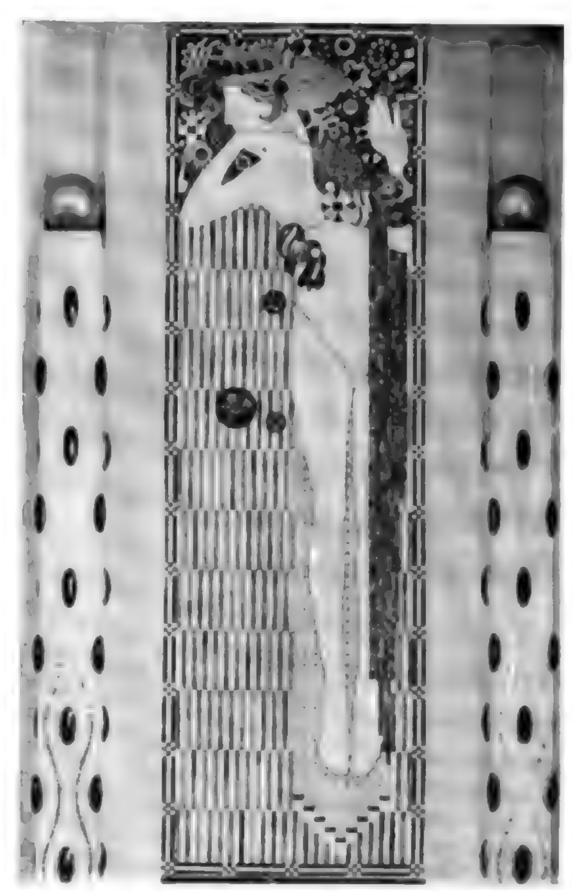


RICHARD LUKSCH-HAMBURG PLASTISCHER FRIES FÜR DIE WIENER HANDELSAKADEMIE

Kunstschau Wien 1908



MARMORMOSAIK „MINERVA“



GLASMOSAIK MIT KERAMIK „FRÜHLING“

ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: LEOPOLD FORSTNER, MOSAIK-WERKSTÄTTE, WIEN

Jahreszeiten. Und hier seien auch gleich MOLLS Holzschnitte gerühmt, die Bestimmtheit mit Intimität so gut zu verbinden wissen und auch stofflich durch eine Mappe mit Ansichten von Beethovenhäusern aus Wiens Umgebung interessieren. Der große, der »allgemeinen Malerei« gewidmete Saal bringt als Neuigkeit zum Typus erhobene figurale Bilder von ADOLF HÖLZEL (Stuttgart), fast dramatisch durch die metallen sonoren Farben wirkend, dann Landschaften des weltvergessen in Raspenau (Böhmen) schaffenden W. F. JÄGER und von dem als Radierer sehr subtilen und treudeutsch anmutenden WILHELM LEGLER, gefällige Kinderporträts von MAX KURZWEIL, ferner impressionistische Studien von LEOPOLD BLAUENSTEINER, HEINRICH SCHRÖDER, B. PINELL-KOLLER u. a. m., und auch die Allegorien von WILHELM LIST, der sich nur leider zugunsten übel angewandter Vorbilder seiner selbst entäußert, seien hier genannt. Zwar werden sie schon zur »dekorativen Malerei« gerechnet und sind gegenübergestellt den höchst merkwürdigen Phantasiestücken von OSKAR KOKOSCHKA, die sich in exotischer Unbeholfenheit gefallen.

Woher sich dieses junge Talent seine Anregungen geholt hat, bekennt es selbst im Text eines Märchenbuches, dessen Zeichnungen vielleicht unwillkürlich auch bessere seelische Regungen und zarteres künstlerisches Empfinden verraten als es »die Traumtragenden« tun. Aus Peru also kam die Inspiration für das Formale dieser farbig rohen »Entwürfe für Gobelins«, deren gegenständlicher Inhalt ein Rätsel bleibt. Der stilistisch wohlgeordnete Munthe und Rörich, dem Grandiosität zu eigen ist, sind vermutlich auch Pathe gestanden; aber KOKOSCHKAS »Note« ist eine Neigung zum Grausamen und Verrenkten, die gegenwärtig nur neugierig machen kann, ob und wie sich nach einer Edelgärung die unleugbare Begabung klären wird. In einem Reich der Ideale edler Art ist KARL ANTON REICHEL (Salzburg) daheim. Seine farbigen Holzschnitte aus einer frühern Periode, die auf das schärfste stilisiert und tieftonig in der Farbe sind, werden jetzt von ebensolchen Malereien abgelöst, die alle wie ein Blick aus dem Jenseits stimmen, erdenfremd und alles irdischen Taumels entkleidet.



GUSTAV KLIMT LIEBESPAAR

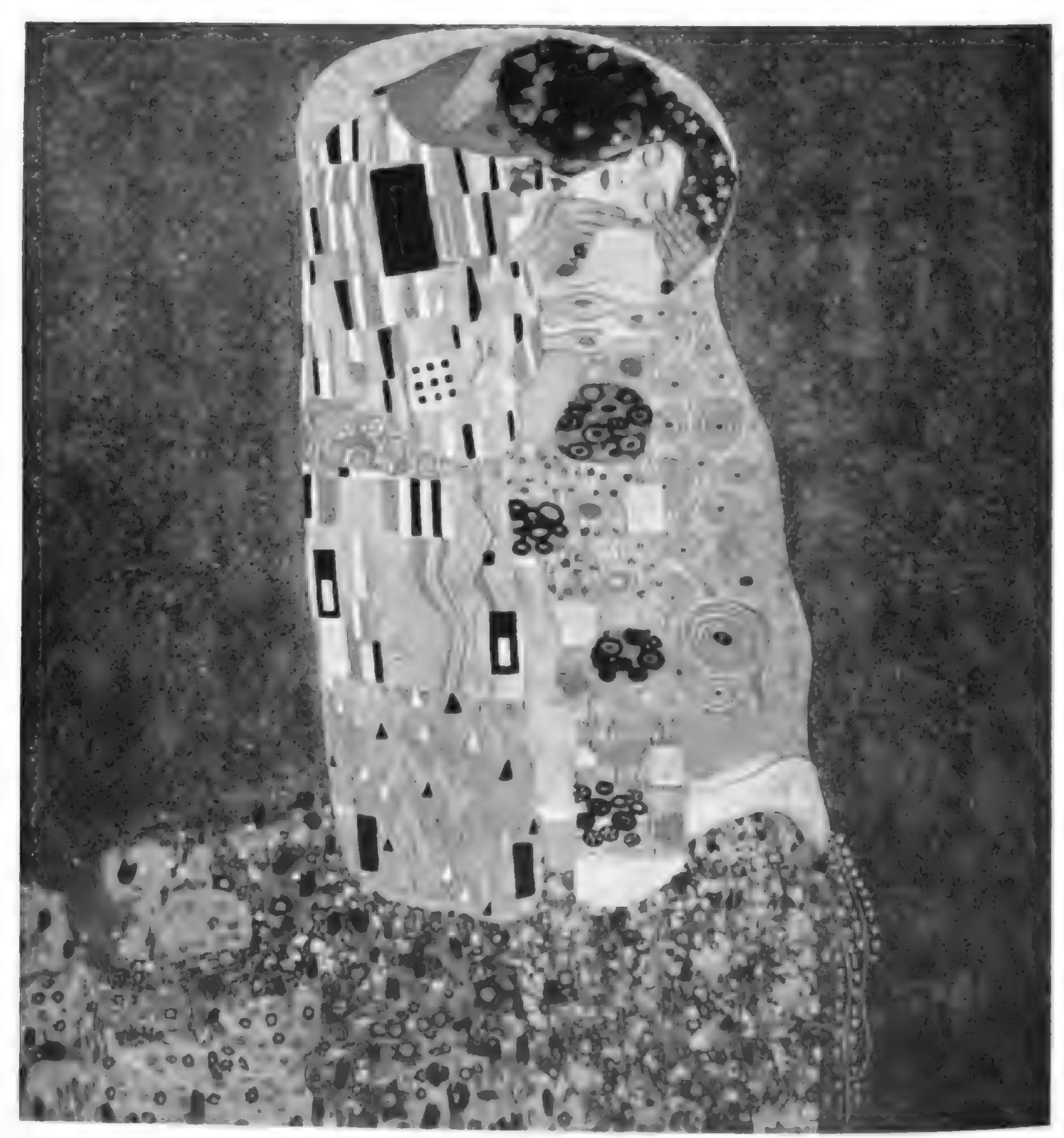
Kunstschau Wien 1908



KOLOMAN MOSER-WIEN

Kunstschau Wien 1908

AUSSTELLUNGSRAUM DER GEMÄLDE VON GUSTAV KLIMT



GUSTAV KLIMT — LIEBESPAAR

Kunstschau Wien 1908



KOLOMAN MOSER-WIEN

AUSSTELLUNGSRAUM DER GEMÄLDE VON GUSTAV KLIMT

Kunstschau Wien 1908



GUSTAV KLIMT-WIEN　　　BILDNIS DER FRAU ST.

Kunstschau Wien 1908



ALFRED ROLLER-WIEN STUDIE ZU „DIE HOCHZEIT DES FIGARO", AKT II, BILD 4

EMIL ORLIK wird man in den verschiedensten Abteilungen der Ausstellung begegnen. Er meistert ja die Technik einer winzigen Miniatur nicht minder wie die eines Panneau. Zwischendrein hält er sich an die rein sachliche Wiedergabe des Gesehenen oder probiert die Lackmalerei aus, und der in ihrem Schaffensdrang unermüdlichen Proteusnatur erschließen sich immer neue Gebiete, hat er doch für die Reinhardsche Bühne die Figurinen zu den Schäferszenen des »Wintermärchens« ganz köstlich, böhmisch dörperhaft, beigesteuert und uns das Milieu der »Räuber« viel urwüchsiger und echter, als es das hergebrachte Pathos tat, hervorgerufen. Daß ORLIK in den graphischen Kabinetten nicht fehlt, ist selbstverständlich, mit neuen Radierungen, in denen er seine Galerie von Zeitgenossen erweitert (HERMANN BAHR und KARL FRENZEL als Repräsentanten zweier Epochen), und mit Holzschnitten, deren letzte mit ihren markigen Umrissen und den als unschattierte Füllung eingesetzten Farben sich in ihrer Aufgabe, als Wandschmuck zu dienen, unzweideutig zu erkennen geben.

Davon zum Innenplakat ist nur ein kurzer Schritt. Aber die wenigen Beispiele dafür verschwinden auf der Ausstellung in dem lauten Chor, der den Plakatkunstraum erfüllt. Da sind die Wände eng mit Straßenplakaten oder Entwürfen, die das Aeußerste an Grellheit leisten, beklebt, ohne Cäsur, ja wie ein langatmiger Satz ohne verbindende Worte, in dem ein Schlagwort dem andern unvermittelt folgt. Plakate sollen sich ja rücksichtslos durchsetzen können, und so mögen sie denn hier einander überschreien. Da finden sich neben närrischen Einfällen streng stilisierte Formeln, die Anmut steht neben der zynischen Grobheit, ein klares Bild neben einem Fiebertraum. Einige der Stürmer und Dränger, die sich hier austoben, seien genannt: FRANZ DELAVILLA, HILDE EXNER, LEOPOLD FORSTNER, URBAN JANKE, MORITZ JUNG, RUDOLF KALVACH, BERTA KIESEWETTER, ANTON KLING, WENZEL OSWALD, VIKTOR SCHUFINSKY, MARIE VON UCHATIUS, FRITZ ZEYMER.

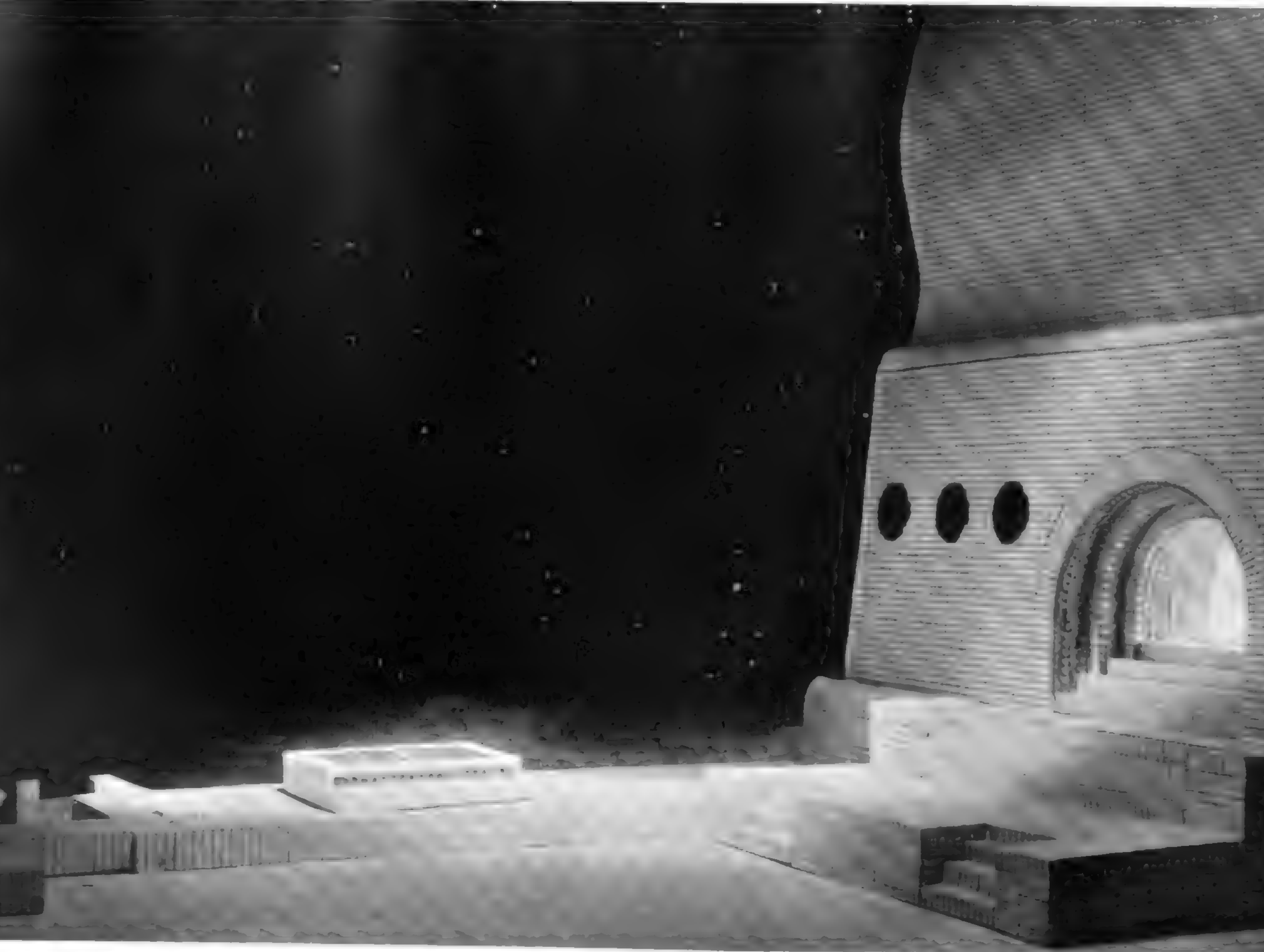
Alle diese Namen und andere noch dazu kehren in der graphischen Abteilung wieder. Sie gehören durchwegs Schülern der Wiener Kunstgewerbeschule, deren Rechenschaftsbericht die Ausstellung enthält. Lehrer für Graphik ist gegenwärtig BERTHOLD LÖFFLER, der Nachfolger im Amte von C. O. CZESCHKA, den im Vorjahre Wien an Hamburg verloren hat. Ihrer beider größtes Verdienst ist, daß sie nicht Schablonenmenschen aufpäppeln, sondern, wie sie selbst vielseitig und gründlich vorgebildet sind, zu freier Kunstübung erziehen. Ueber ihre Tätigkeit als Illustratoren und Holzschneider, über Buchschmuck u. dergl. wird gelegentlich ein Mehreres zu sagen sein.



ALFRED ROLLER-WIEN STUDIE ZU MOZART „DON GIOVANNI", AKT I, BILD I

Dann sollen auch einzelne, außerhalb dieser Reihe stehende Graphiker eingehend betrachtet werden: die geistreiche MILEVA ROLLER, der witzige und romantisch skurrile RICHARD TESCHNER, sowie sein deutschböhmischer Landsmann AUGUST BRÖMSE, der Radierer schwermütiger Eingebungen, oder der oft humoristisch aufgelegte L. H. JUNGNICKEL.

Nichts kann für die Skulpturen, welche diese Ausstellung vereinigt, bezeichnender sein, als daß sich unter ihnen keine Porträtbüste befindet, also nichts, was von dem Modell als Individuum abhängig ist. Die Plastik tritt hier durchaus als Dienerin der Architektur auf, ja sie übernimmt sogar die Funktionen von Baubestandteilen. So wird man FRANZ METZNER verstehen, wenn er den Mechanismus muskulöser Körper oder auf breite, einheitliche Partien des Antlitzes reduzierte Köpfe derart formt, daß sie in ihrer Monumentalität nur mehr als Helfer eines größeren Ganzen erscheinen. Dabei bleibt METZNERS Kunst durchaus persönlich; nach dem dekorativen Massenaufgebot für das Rheingoldgebäude in Berlin und während er an dem gigantischen Werk des Leipziger Völkerschlachtdenkmals schafft, hat er für ein Prager Bankhaus Reliefs gebildet („Ackerbau", „Siegeszug", „Tanz"), die wieder die bekannte Sprache sprechen, nur weicher gefügt, hellenisch durchsonnt. Ähnlichen Grundsätzen des Dekorativen wie METZNER folgen auch RICHARD LUKSCH-Hamburg und EMILIE M. SIMANDL (die Figuren am Empfangsgebäude). NORA VON ZUMBUSCH-EXNER hat einen hermaphroditisch gebildeten Genius aus Sandstein dekorativ in den großen Hof gestellt, der Prager KARL WILFERT in dem kleinen Betonhof von EMIL HOPPE ein Brunnenrelief untergebracht, ebenso wie BERTHOLD LÖFFLER und MICHAEL POWOLNY mit ihren Keramiken den folgenden solchen Raum geschmückt haben. Die Fayencen dieser zwei, echt wienerisch anmutig empfindenden und mit fröhlichen Farben nicht geizenden Künstler haben rasch Anklang gefunden; nicht zum wenigsten trägt dazu bei, daß sie es nicht vergessen, wodurch das Altwiener Porzellan sich, alle Moden überdauernd, seine Wertschätzung erhalten konnte. Aus dem erdig gröberen Material wird jetzt viel gebosselt: Wandbilder aus farbiger Majolika, Reliefs aus Steinzeug wurden bei der Ausgestaltung der Caféhausterrasse verwendet. Die Kleinplastiken — Tiere von ROSA NEUWIRTH, bemalte Bauernfayencen von FRANZ SCHLEISS, Töpfereien von PAUL ROLLER — seien nicht vergessen. In diese Kategorie gehören auch die aus der Wiener Mosaik-Werkstätte LEOPOLD FORSTNERS hervorgegangenen musivischen Arbeiten. Das sogenannte venezianische Mosaik aus glänzenden Glasstiften und -Plättchen ist da auch vertreten („St. Georg", „St. Hubertus" und „dekorative Flecke" ravennatischen



ALFRED ROLLER-WIEN

BÜHNENBILD ZU WILDE, „SALOME"

Kunstschau Wien 1908



LFRED ROLLER-WIEN STUDIE ZU WAGNER, „RHEINGOLD", ZWEITE SZENE



ALFRED ROLLER-WIEN STUDIE ZU WAGNER, „RHEINGOLD", LETZTE SZENE



EMIL ORLIK-BERLIN KOSTÜMSTUDIEN ZU SHAKESPEARE, „WINTERMÄRCHEN“

Charakters), das, wenn es Innenräume und besonders Wölbungen zu verkleiden gilt, immer unentbehrlich sein wird. Eine Zwischenstufe bildet das Glasmosaik in Verbindung mit Keramik („Frühling“), eine verheißungsvolle Neuschöpfung das Marmormosaik mit Keramik, Email und getriebenem Kupfer („Minerva“); zumal in glatten Mauerflächen, die nur einer Unterbrechung durch eine homogen feste Füllung von Wetterbeständigkeit bedürfen, wird diese Dekorationsweise ästhetisch und praktisch wohlangebracht sein.

Mit einem Mosaikbild aus verschiedenem Material sollte auch die Altarwand der von Otto Wagner am „Steinhof“ bei Wien erbauten Kirche bedeckt werden. Es ist leider nur bei dem von Koloman Moser geschaffenen Entwurf geblieben, der ebenso wie die Werkzeichnungen für die zur Ausführung gelangten Bleiverglasungen der Fenster hier ausgestellt ist. Man kann nur sagen, daß Mosers Können, das schon durch hunderterlei Lösungen auf dem Gebiete der Kleinkunst sich bewährt hatte, an der Aufgabe, die hieratische Stimmung und ein großzügiges Konstruktionsgefüge erfordert, sich gesteigert hat. In der Ausstellung hat er alle Seiten seiner Begabung zeigen können: den Klimt-Saal organisierte er geradezu musterhaft, in dem Saal der „Wiener Werkstätte“ trug er sein Teil bei zu den preziösen kunstgewerblichen Gegenständen, nebenan sind Möbel mit kostbarer Intarsia zu sehen. In alle Lande gehen tagtäglich die von ihm entworfenen Briefmarken, die österreichischen und bosnischen, mit deren Herstellung einsichtige Ministerien die hiefür geeigneten modern gesinnten Künstler betrauten; an dem Gelingen hat seinen Anteil auch Ferdinand Schirmböck, der die Postwertzeichen für die Vervielfältigung in Kupfer stach und in Stahl schnitt, ein einziger Meister seines Fachs.

Bei dem weiteren Streifzug durch die „Kunstschau“ muß auf die Abbildungen verwiesen werden, soll nicht eine allzu lang geratende Umschreibung des über fünfzig Räume aufzählenden Katalogs ermüden. Die „Kunst des Kindes“, — d. h. Zeichnungen, Mal- und Modellierversuche von Kinderhand — bestätigt nur die Erfahrung, daß ein allgemein triebartiges Streben, Beobachtetes oder nach Anhaltspunkten der Lektüre Ersonnenes wiederzugeben,






ALFRED ROLLER-WIEN

KOSTÜMSTUDIEN

sehr frappante und wurzelechte Ergebnisse zeitigt. Als Winke für den daran sich knüpfenden Unterricht sind sie nicht zu unterschätzen, die künstlerische Bewertung aber ist von der pädagogischen scharf zu trennen. — Ueber das Leben hinaus den Menschen mit Kunst zu begleiten, dazu soll die würdige Ausstattung der Begräbnisstätten helfen. Auf der großen Dresdener Ausstellung hat man dies richtunggebend zu zeigen unternommen, hier ist das Thema an einem kleinen Beispiel erläutert worden: Schmiede- und Steinmetzarbeiten zieren die Grabhügel eines idyllischen Friedhofs, ein heiliger Christophorus ist an die Arkadenwand einer Kapelle gemalt. Recht summarisch wurde auch das Kapitel „Allgemeine Architektur" abgetan, aus dessen Inhalt das Projekt Otto Wagners für ein Amtsgebäude des Reichs-Kriegsministeriums und eine Skizze Josef Hoffmanns zu dem Kaiserpavillon des Jubiläumsfestzuges hervorzuheben sind. Einige der andern Architekten, der jüngern und jüngsten Generation angehörig, durften sich auf der Ausstellung besser durch fertige Werke der Raumkunst erklären.

Da sind an Interieurs ein Empfangszimmer von Fritz Zeymer, farbig heiter und lauschig, und eines von Carl Witzmann, das in einen Musiksalon geleitet, der, ebenso wie der mit Marmor und Stuck ausgestattete Vorraum, durch die in der ganzen formstrengen Einrichtung festgehaltene Dominante gelber Töne unausweichlich geschlossen wirkt. Durch kühne Farbenkombination zeichnet sich das Frühstückszimmer von Adolf Holub aus, denn die lichtdurchlässigen Vorhänge sind grün





ALFRED ROLLER-WIEN — KOSTÜMSTUDIEN

und tauchen alles in eine schwimmende Beleuchtung, die nur einem kecken Blau und den kräftigen Möbelformen sich durchzusetzen erlaubt, während das Weiß und Grün der seidenen Webstoffe darin aufgelöst wird. „Raum für einen Kunstliebhaber" nennt OTTO PRUTSCHER ein Kabinett, das zu einem Hort von edlen Schmuckgegenständen, köstlichen Kristallgläsern, Kassetten aus Tujaholz, einem Zierkasten aus schwarzem und vergoldetem Leder wurde, fast alles in der „Wiener Werkstätte", nach PRUTSCHERS Entwürfen ausgeführt. So ließe sich auch der Saal der „Wiener Werkstätte" selbst als eine Mustersammlung von Gebrauchsgegenständen charakterisieren, deren Rohstoff durch die ihm von den Künstlern gegebene Form und die daran gewendete sachgemäße Arbeit geadelt wurde. Die einzelnen daran beteiligten Künstler wurden schon genannt; Abbildungen zu bringen ist dieser Zeitschrift nicht ermöglicht worden. Den „Clou" bildet jedenfalls eine von C. O. CZESCHKA entworfene Vitrine aus getriebenem Silber, mit Halbedelsteinen besetzt und teilweise emailliert. JOSEF HOFFMANN hat in einem einstöckigen Anbau ein kleines Landhaus errichtet, acht Gelasse, deren Ausstattung mit Möbeln aus gebogenem Holz (von der Firma J. und J. Kohn) die auch sonst auffällige Wandlung in der Formensprache Hoffmanns, die jetzt schmiegsamer geworden ist und die Linie ausdrucksfähiger macht, deutlich vor Augen führt.

Noch wäre ein Stapelplatz des Kunstgewerbes zu durchmustern; aber auch hier sollen spätere Publikationen nachholen, was augenblicklich



KARL MOLL-WIEN — WEISZES INTERIEUR (ÖLGEMÄLDE)

Kunstschau Wien 1908



EMIL ORLIK-BERLIN

DEKORATIVES STILLEBEN MIT SILBERFASAN

Kunstschau Wien 1908



WENZEL OSWALD-WIEN PLAKAT

nur durch Proben aus den Toiletten enthaltenden Glaskästen und aus dem überreichen Bestand an Textilarbeiten angedeutet wird. Polster mit Stickereien und Tücher in Batiktechnik, Spitzen, Handwebereien, Emailarbeiten, dekorative Malereien (von KAROLA NAHOWSKA) sind da vereint. JOSEF M. OLBRICH hat aus Darmstadt den in Seide gestickten Wandteppich für den Musiksaal des Großherzogs und Schmuck sowie Elfenbeinschnitzereien gesendet.

In dem der »Kunst für das Kind« gewidmeten Nachbarraum begegnet man ebenfalls den, wie man einst etwas geringschätzig sagte, »weiblichen Handarbeiten«. Aber das Hauptkontingent stellen doch die für Kinderzimmer bestimmten Gegenstände, die alle von Schülerinnen des an einer Privatanstalt wirkenden ADOLF BÖHM angefertigt wurden. An höchst ergötzlichen Erfindungen mangelt es da wahrlich nicht, auch an Selbstverspottungen, wie z. B. in den moderne Interieurkunst karikierenden Puppenstuben, und an sehr ernsthaften Leistungen, z. B. die Panneaux und Treibarbeiten und anderes, wo es auf den technischen Witz ankommt, wie bei dem gedrechselten Spielzeug. Aber, nicht nur für das Auge, die Krönung des buntscheckigen Krams in diesem Kinderparadies bildet doch der ausgesägte und bemalte Holzfries »Improvisierter Festzug«, an dem sich alle die Damen von A bis Z (von AMBROS und ADLER bis zu ZELS und ZAKUCKA) einmütig beteiligt haben.

Gesondert ist die Abteilung für Theaterkunst zu betrachten. Während sonst überall die definitiven Ergebnisse des von den Künstlern Geplanten zur Beurteilung vorliegen, muß man sich hier mit Andeutungen begnügen. Darum bemerkt der Katalog ausdrücklich: „Die hier ausgestellten Objekte sind nicht Entwürfe oder Skizzen zu Bildern, sondern Verständigungsmittel zwischen dem Künstler und dem Theaterdirektor, Regisseur, Bühnenkünstler, dem Kostümschneider, Dekorationsmaler, Beleuchter und allen übrigen ausführenden Kräften andrerseits. Diese Entwürfe haben also vorwiegend erläuternde und nicht artistische Absichten und wollen deshalb lediglich mit gegenständlichem Interesse betrachtet werden.« Was ALFRED



MORITZ JUNG-WIEN PLAKAT



WAND AUS DEM AUSSTELLUNGSRAUM PLAKATKUNST
Kunstschau Wien 1908



HUGO FRANZ KIRSCH-WIEN PORZELLAN-FIGUREN

ROLLER für die Wiener Hofoper geleistet hat, bleibe einer besonderen Untersuchung vorbehalten; hier hat er es „nur" durch Maquetten und durch die Handskizzen für die Dekorationen und Kostüme zeigen können. Aber daraus allein schon geht sein Streben hervor, einen Stil für die älteren Bühnenwerke zu finden, und weiters die Ideale Wagners durch Mittel, die nicht immer mit den Vorschlägen Appias übereinstimmen, zu verwirklichen. Außer ROLLER und ORLIK haben noch KOLOMAN MOSER (Hebbels »Genoveva«), C. O. CZESCHKA (Skizzen zu Hebbels »Nibelungen« und Maskenkostüme), EDUARD J. WIMMER (Bühnenmodelle zu „Hamlet"), R. DIVÉKY und FRITZ ZEYMER Beiträge zu dem vielumstrittenen Thema geliefert.

In dem Gartentheater aber ging man daran, bei Laternenschein Tänze und Pantomimen aufzuführen, die einzelne schöne Augenblicke graziöser Bewegungen und aparter Kostüme boten. Es waren nur Versuche, zeitfremd und unvollkommen. Reifes und Ansätze zu neuem Besseren bietet auch ohnedies die Kunstschau, so ungleichmäßig sie auch zusammengesetzt sein mag, übergenug.

KARL M. KUZMANY



BERTHOLD LÖFFLER U. MICHAEL POWOLNY • PORZELLAN-FIGUREN
AUSGEFÜHRT IN DER WIENER KERAMIK-WERKSTÄTTE



KOLOMAN MOSER-WIEN BOSNISCHE POSTWERTZEICHEN
SCHNITT UND STICH VON J. SCHIRMBÖCK, DRUCK VON DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI, WIEN

Kunstschau Wien 1908





JOSEF HOFFMANN-WIEN SPEISEZIMMER, SCHWARZ POLIERT

AUSFÜHRUNG: JAKOB & JOSEF KOHN, MÖBELFABRIK, WIEN





JOSEF HOFFMANN-WIEN RAUCH- UND SPIELZIMMER, SCHLAFSTUBE

AUSFÜHRUNG: JAKOB & JOSEF KOHN, MÖBELFABRIK, WIEN

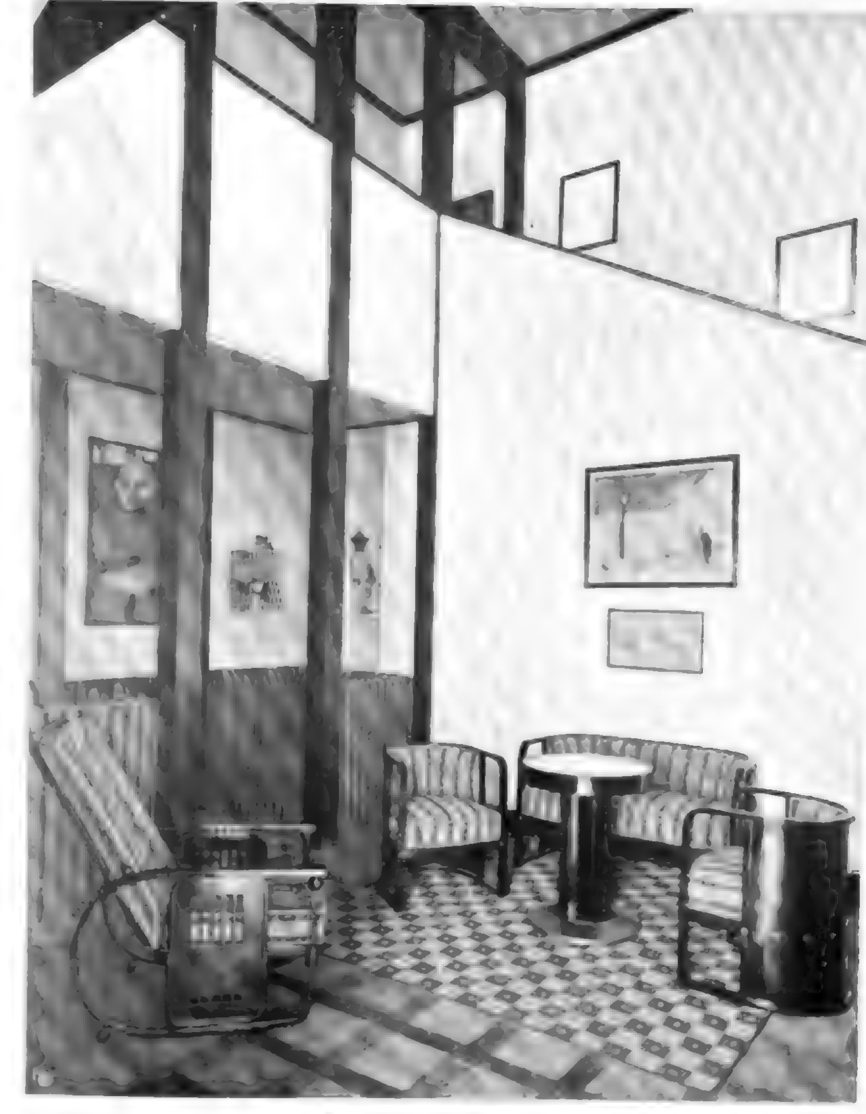




JOSEF HOFFMANN-WIEN — WEISZGESTRICHENES KINDERZIMMER

AUSFÜHRUNG: JAKOB & JOSEF KOHN, MÖBELFABRIK, WIEN





JOSEF HOFFMANN-WIEN

LOGGIA UND HALLE EINES LANDHAUSES

AUSFÜHRUNG: JAKOB & JOSEF KOHN, MÖBELFABRIK, WIEN



OTTO PRUTSCHER-WIEN KRISTALLGLÄSER

AUSFÜHRUNG: E. BAKALOWITS SÖHNE, WIEN



EMIL HOPPE-WIEN KRISTALLGLÄSER

AUSFÜHRUNG: E. BAKALOWITS SÖHNE, WIEN





GEDRECHSELTES UND BEMALTES SPIELZEUG, OBERE REIHE VON MINKA PODHAJSKA, UNTERE REIHE VON FANNY HARLFINGER-ZAKUCKA
Kunstschau Wien 1908



OTTO PRUTSCHER-WIEN AUSSTELLUNGSSCHRANK

AUSFÜHRUNG DER METALLTREIBARBEIT VON NIKOLAUS STADLER, WIEN

Kunstschau Wien 1908

ARCHITEKTUR UND KUNSTGEWERBE AUF DER DRESDENER KUNSTAUSSTELLUNG 1908

Von der Hochflut gegenwartsbewußten Kulturempfindens, das sich in der großen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 verkörperte, ist eine nicht geringe Welle auch in die Kunstschau des heutigen Jahres gedrungen. Es ist ja eine der glücklichsten Traditionen der Dresdener Ausstellungen, die nun in ihrer neuen Aera auf ein Jahrzehnt zurückblicken können, der angewandten Kunst und der Architektur einen Platz neben Malerei und Bildnerei mit einzuräumen. In Dresden hat man die ersten Vandevelde-Räume, die damals noch unter BINGS Aegide gingen, zuerst mit frommem Schaudern bestaunt; hier sah man, zwei Jahre später, die feinen Schöpfungen von DÜLFER und BRUNO PAUL, die bizarren von PANKOK, die nervösen von BERLEPSCH und die barbarisch bunten von BILLING; hier wurden dann unter KARL GROSS' Leitung die ersten organisch und künstlerisch empfundenen Reformkleider vorgeführt. So bahnte man sich den Weg bis zu jener mächtigen Synthese aller neuen Kulturäußerungen, die zwei Sommer hinter uns liegend, nun auch schon der Geschichte angehört.

Diesmal ruht der Akzent nicht auf dem Kunstgewerbe als der angewandten Kleinkunst oder auf der Wohnungskunst, sondern auf der Architektur in ihren monumentalen Aufgaben und auf der Malerei und Plastik als ihren dekorativen Gehilfinnen. Dresden ist ja in der glücklichen Lage, die Einheit der künstlerischen Bestrebungen und die Harmonie in der Wahl der künstlerischen Ausdrucksformen, die sonst noch mühsam gesucht wird, in der Tätigkeit einer Anzahl selbständiger Künstler verwirklicht zu sehen. Diese Künstler, die zum großen Teil unter sich organisiert sind, haben ihre Arbeiten auf einer Galerie aufgestellt, zu der vom großen Skulpturensaal eine Doppeltreppe hinaufführt. Sie schließt sich um einen Hof zusammen, und hier steht der riesige Zierbrunnen, den GEORG WRBA für den Platz vor dem Leipziger Rathaus geschaffen hat, als glanzvolles Mittelstück, eine wirklich monumentale Leistung von so feinem, zwischen einem zierlichen Archaismus und frischer Moderne die Mitte haltenden Formempfinden, wie es schon die früheren großen Brunnen des Künstlers, wie der zu Zweibrücken, bekunden. Die zahlreichen dekorativen Skulpturen, die WRBA für LUDWIG HOFFMANNS Volksbadeanstalt in der Gerichtstraße zu Berlin geschaffen hat, schmücken die Wände der großen Halle. Unter den Bronzebüsten bekannter Dresdener sind die vom Rat PAULUS, vom verstorbenen Oberbürgermeister TRÖNDLIN und von MARTIN DÜLFER die besten; bei den anderen kann die flotte Technik über den meist auffallenden Mangel an Aehnlichkeit nicht hinweghelfen. Neben den Arbeiten WRBAS wahren sich die ornamentalen Erfindungen von KARL GROSS, unter denen eine bronzene Grabplatte an erster Stelle zu nennen ist, einen eigenen und unbestrittenen Platz. Das feine Naturgefühl dieses Künstlers versagt auch da nicht, wo die innere Linie der Komposition deutlich zum Barocken hindrängt. Wie reich und kräftig sich schließlich



RUDOLF SOMMERHUBER-WIEN ●●●● BEMALTER OFEN
AUSFÜHRUNG: R. SOMMERHUBER, HOFLIEFERANT, STEYR





ROSA ROTHANSL-WIEN • ABENDKLEID MIT GOLDSTICKEREI AUF SCHWARZER SEIDE UND BLAUE BATTIST-TOILETTE
Kunstschau Wien 1908

ERNST HOTTENROTHS, des Frühverstorbenen, Talent noch hätte entwickeln können, wird angesichts der Modellskizzen für die plastischen Arbeiten am neuen Justizgebäude schmerzlich klar.

Die dekorative Malerei in Dresden steht, soweit sie in diesem Rahmen auftritt, unter dem Zeichen der großzügigen und gestaltungsmächtigen Kunst OTTO GUSSMANNS. Das für die Aula des Georg-Gymnasiums bestimmte Deckengemälde prägt sich durch den Schwung der Komposition und die Geschlossenheit der farbigen Note auch dem einfacher organisierten Empfinden kräftig ein. In den gezeichneten Aktstudien desselben Künstlers ist die sprechende Linie der Bewegung stets mit unfehlbarem Können herausgearbeitet. Von GUSSMANNS Schülern bringt PAUL PERKS ein Wandbild „Jugend und Alter" mit kräftiger Charakterisierung der Typen. PAUL RÖSSLER zeigt sich in seinen Wandmalereien von HODLER beeinflußt, wirkt aber deshalb nicht weniger interessant. Verschiedenen Entwürfen beider Künstler zur inneren Ausmalung sächsischer Kirchen fehlt gerade die Nuance des Sakralen, Feierlichen, die wir hier brauchen; auch vollem Verkennen der architektonischen Funktionen, wie bei der Dekorierung gotischer Pfeiler, begegnet man. Phantasie und farbige Keckheit tuns da nicht allein, hier möchte man auch etwas von dem Empfinden spüren, das als „Pietät" oder „historisches Gewissen" heute so sehr in Mißkredit gekommen ist.

Unter den architektonischen Entwürfen, die zum Teil in plastischen Modellen vorhanden sind, trifft man auch solche, die nicht erst dem jüngsten Zeitabschnitt ihr Entstehen verdanken. Doch wird man z. B. vor DÜLFERS Münchener, Meraner und Dortmunder Bauten gern von neuem die Selbständigkeit und Energie







MAGDA MAUTNER VON MARKHOF-WIEN ••••• GRÜNES SEIDENES ABENDKLEID UND WEISZROTES FESTKLEID
Kunstschau Wien 1908

bewundern, die hier den Weg zu einer neuen Auffassung raumkünstlerischer Probleme eingeschlagen hat. Fritz Schumachers Entwürfe für das Dresdener Krematorium, das der charaktervollste derartige Bau zu werden verspricht, lassen bedauern, daß seine Bearbeitung der protestantischen Kirche in Hagen nicht zur Wirklichkeit werden kann. Hier hätte ein Innenraum ähnlich dem vor zwei Jahren in Dresden geschaffenen dauernde Gestalt gewinnen können. Heinrich Tscharmann zeigt in einem Waldkirchlein und dem Amtsgericht einer kleinen Stadt, was auch aus kleineren architektonischen Aufgaben in der Hand eines wirklichen Künstlers werden kann. Von Oskar Menzel sei die groß angelegte Möhnetalsperre und die stimmungsvolle Synagoge, von Rudolf Kolbe der höchst eigenartige Hamburger Wasserturm sowie die Kirche und der Friedhof zu Graupa hervorgehoben. Hans Erlwein bringt u. a. die Umgestaltung des Theaterplatzes im Modell, eine Schule und das früher schon gerühmte König-Georg-Gymnasium; auch die architektonische Gestaltung z. B. eines Wasserwerkes macht in ihrer gesunden Schlichtheit einen sehr erfreulichen Eindruck. Der Umbau des Schlosses Elgersburg durch Schilling und Gräbner beweist, daß gute Baukunst auch ohne Archaismus stets mit der von der Patina des Alters geweihten zu einer Harmonie verschmelzen kann. Das Badehaus zu Elster trifft den Ton einladender Repräsentation ausgezeichnet. Von Oswin Hempel stammt die Architektur des genannten Brunnenhofes selbst; einige Interieurskizzen sind farbig von überraschender Liebenswürdigkeit der Erfindung.

Das Schaffen von William Lossow und Max Hans Kühne stellt sich in zahlreichen und höchst verschiedenartigen Arbeiten vor. Neben dem Leipziger Bahnhof, der bei der praktischen





AUS DEM HOLZFRIES „IMPROVISIERTER FESTZUG", ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT IN DER KUNSTSCHULE FÜR FRAUEN UND MÄDCHEN, KURS ADOLF BÖHM (VGL. SEITE 549)

Durcharbeitung sicher noch im einzelnen gewinnen wird, einer Leistung von anerkanntem Werte, finden sich hier eine famose, bodenständig empfundene Kirche für das Bergstädtchen Zinnwald, ein Entwurf für das Bremer Stadthaus, den mit dem gleichen FRITZ SCHUMACHERS zusammenzuhalten äußerst lehrreich ist, ein Stadtbad für Schneeberg, einige Villen, Innenräume und Grabmäler. Mehreren dieser Entwürfe, wie auch einer Anzahl der früher erwähnten, hat die geschickte Hand des Malers FRITZ BECKERT zu einer Darstellung verholfen, die besonders ihrem Zusammenhang mit der landschaftlichen Umgebung und ihrer farbigen Eigenart aufs glücklichste gerecht wird. Das vielumstrittene, als starke Gesamtleistung aber von allen Einsichtigen jetzt durchaus gewürdigte Justizgebäude OSKAR KRAMERS und die wunderschöne Augustusbrücke von WILHELM KREIS, die auf den Trümmern ihrer Vorgängerin immer rascher emporwächst, die neben dem Rathaus umfangreichsten neueren Monumentalbauten der sächsischen Hauptstadt, mögen den Reigen schließen.

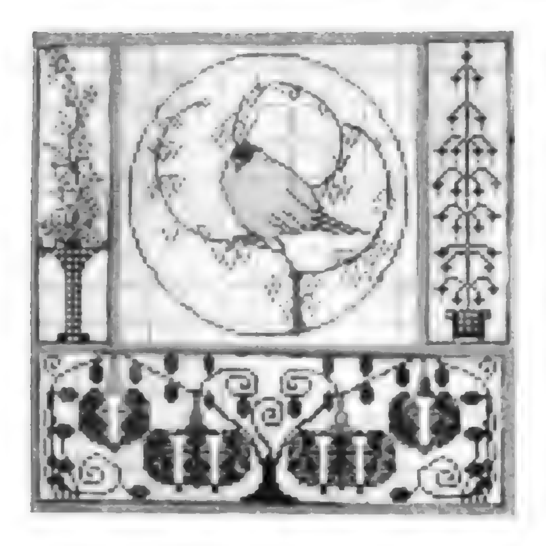
Von der handwerklichen Kleinkunst, die einen intimen Raum neben der großen Halle erhalten hat, ist im wesentlichen nur zu sagen, daß auch die Nicht-Künstler, die eigentlichen Gewerbetreibenden jetzt selbständig im Geiste der neuen Forderungen zu arbeiten befähigt sind. Das spürt man an den Werken der Goldschmiede HEINZE und EHRENLECHNER, an den Bucheinbänden von LOHSE und OESTERREICH. Daneben verzeichnen wir urkräftige Keramiken von FEUERRIEGEL und MATTHES, Stickereien von EMMY HOTTENROTH und GERTRUD LORENZ, Porzellane von WALTER und BOCHMANN, tauschierte Bronzegeräte von KARL GROSS, schließlich ein dekoratives Wandbild von FRITZ RENTSCH. Das hohe Niveau aller dieser Leistungen überhebt uns der Mühe, sie einzeln zu beschreiben. Am Ende hat das kunstgewerbliche Schaffen in Dresden so oft den vollen Befähigungsnachweis geliefert, daß es der Binsenanerkennung, seine Erzeugnisse seien modern, nützlich und geschmackvoll, nicht mehr bedarf. Darum sei es auch hier an diesem Katalogauszug genug.

Bis zum Jahre 1912 wird Dresden voraussichtlich keine Kunstausstellung mehr erleben. Es darf sich diese Muße gönnen. Daß die Produktion selbst nicht stockt, dafür sorgt die Gesamtstimmung der örtlichen Kultur, das Verständnis von Staat und Kommune, der Kunstsinn der Privaten, vor allem aber der quellende Schaffensdrang der Künstler selbst. Was sie als ihr eigenes, heute von jeder Welle äußerer Anerkennung getragenes Ideal empfinden, wird sich durchsetzen, auch ohne daß man deswegen gegen die Vertreter anderer Ideale unduldsam zu sein brauchte. Schon zeigen sich hie und da Ansätze von engherzigem Doktrinarismus gerade bei denen, die eben noch die alten Götter gestürzt haben. Möchte solche Gesinnung in den schönen Aufschwung nicht hemmend und verwirrend eingreifen. Nur Gerechtigkeit auch gegenüber fremdem Schaffen kann den Boden für ein Wachstum bereiten, dessen Früchte die Gegenwart überdauern.

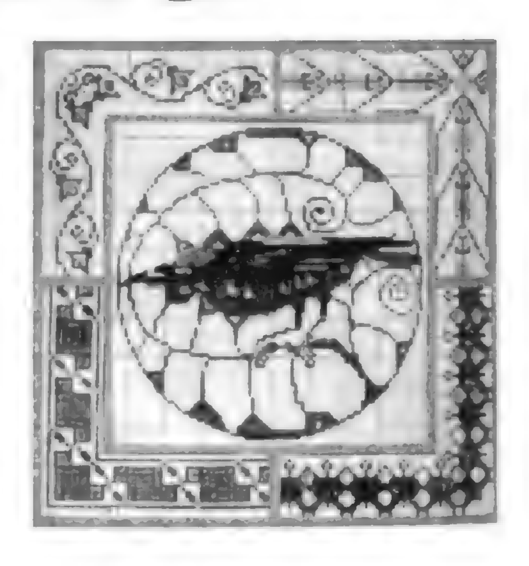
ERICH HAENEL



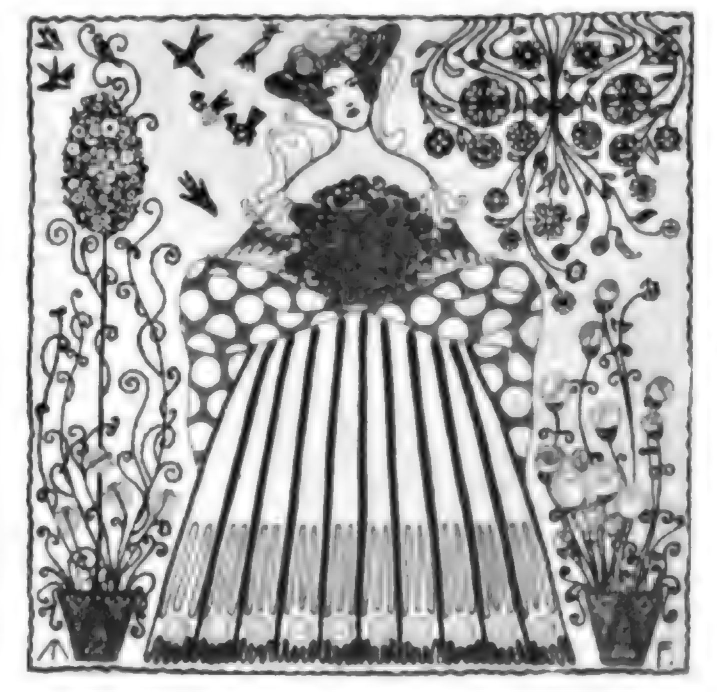
ADOLF BÖHM-WIEN Kunstschau Wien 1908 AUSSTELLUNGSRAUM „KUNST FÜR DAS KIND“



JUTTA SIKA
MUSTER FÜR
STRAMIN-
STICKEREI



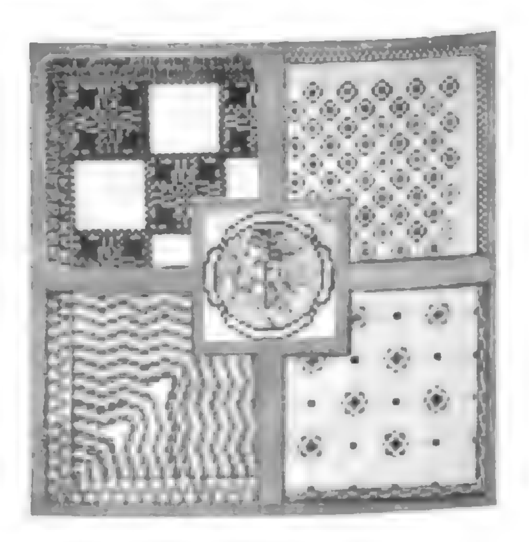
MIZI FRIEDMANN



GESTICKTES PANNEAU



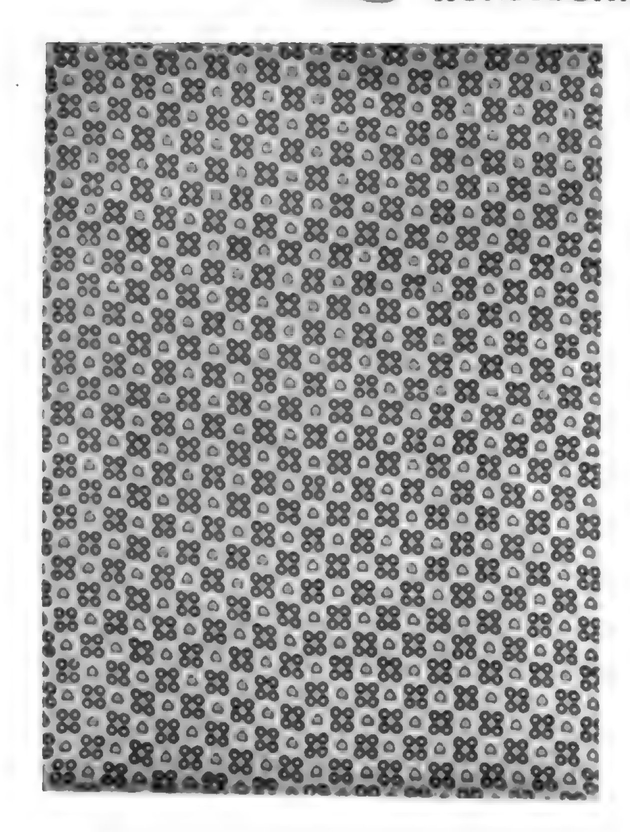
JUTTA SIKA
MUSTER FÜR
STRAMIN-
STICKEREI

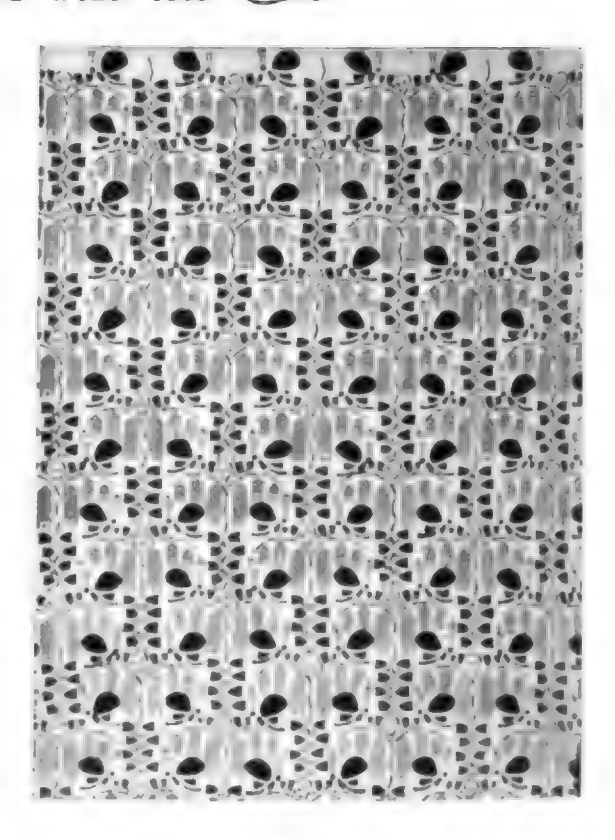


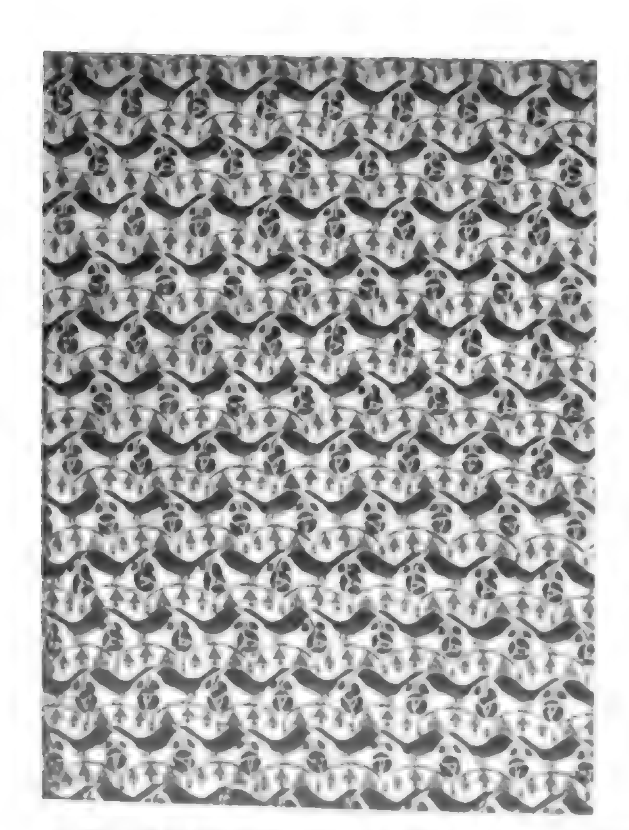


MARIANNE STEINBERGER-WIEN • GESTICKTES PANNEAU „FRÜHLING“, IN EINEM RAHMEN MIT ZISELIERTEN EINLAGEN

Kunstschau Wien 1908









GEDRUCKTE UND GEWEBTE STOFFE NACH ENTWÜRFEN VON JOSEF HOFFMANN UND KARL SCHWETZ-WIEN

Für die Redaktion verantwortlich: H. BRUCKMANN, München.
Druck und Verlag von F. Bruckmann A.-G., München, Nymphenburgerstr. 86.


32101 081942466

